



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La revalidación estética de los primitivo en la narrativa de Julio Cortázar

Autor:

Teixeira Batista, Maria Luiza

Tutor:

Romano, Eduardo

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

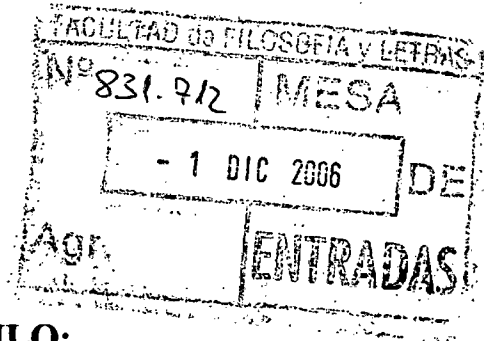


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS
5-1-2

Tesis de Doctorado



TÍTULO:

LA REVALIDACIÓN ESTÉTICA DE LO PRIMITIVO EN LA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR

Doctoranda: Maria Luiza Teixeira Batista
 Director: Eduardo Romano

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 Dirección de Bibliotecas

Universidad de Buenos Aires
 Facultad de Filosofía y Letras
 Doctorado en Letras

Diciembre 2006

TESIS
5-1-2

A Pablo Veinberg, mi compañero de camino.

Agradecimientos

A Eduardo Romano por su paciencia, dedicación e imprescindible ayuda; a Saúl Sosnowski y José Amícola por haberme facilitado desinteresadamente material indispensable para la realización de este trabajo; a Guadalupe Silva, por sus valiosos consejos; a Isabel Suppé, por su ayuda con los términos en alemán; a Natacha Wenger y Eduardo Schmitt por la generosidad.

Índice

Siglas.....	4
Introducción.....	6
I. <i>Primera parte</i> . La búsqueda de lo primitivo.....	23
1. La revaloración antropológica de lo primitivo.....	24
2. Vanguardia y primitivismo.....	51
3. El movimiento antropófago brasileño.....	81
4. Los antropófagos latinoamericanos.....	90
II. <i>Segunda parte</i> . Etapa originaria del escritor: la década del 40.....	110
1. Los años de formación.....	111
2. La reescritura como creación: <i>Los Reyes</i>	139
III. <i>Tercera parte</i> . Resonancias de lo arcaico en algunos cuentos de Julio Cortázar...	164
1. El principio de participación: ser uno y otro a la vez.....	165
2. Rituales de sacrificio y canibalismo.....	218
3. Concepción mágica del mundo: magas y hechiceras.....	263
4. El sueño como escisión del alma y el cuerpo.....	302
5. Continuidad de los mundos: espíritus del <i>más acá</i> y del <i>más allá</i>	327
Consideraciones finales.....	350
Bibliografía.....	362

Siglas

Para facilitar la lectura de este trabajo, utilizaremos el siguiente sistema de siglas que corresponde a los textos estudiados:

- *Los Reyes: LR*
- *Llama el teléfono, Delia: LD*
- *Bruja: BJ*
- *Retorno de la noche: RN*
- *Distante espejo: DE*
- *Lejana: LJ*
- *Circe: CR*
- *Una flor amarilla: FA*
- *Axolotl: AX*
- *El ídolo de las Cícladas: IC*
- *La noche boca arriba: NB*
- *Las Ménades: LM*
- *Cartas de mamá: CM*
- *Rayuela: RY*

Para *Los Reyes*, utilizamos la siguiente edición: *Los Reyes*. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.

En cuanto a los textos referidos más arriba, los mismos han sido citados de la edición de cuentos completos, volumen 1: *Cuentos Completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

En el caso de *Rayuela*, utilizamos una edición crítica: *Rayuela*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Tales siglas aparecen acompañadas de las páginas correspondientes a estas ediciones.

Introducción

La obra de Cortázar incita a un estado de disponibilidad. Recorrerla en cualquier de sus tramos es admitir que en cualquier momento y desde cualquier reglón puede surgir la vuelta que por una vez y ya para siempre trastocará lo anticipado. Muchos de sus textos apuntan hacia espacios recónditos que son sometidos a lo inesperado, a lo racionalmente inaudito; se instalan en el cuestionamiento e impugnación de lo convencional; se perfilan en la sonrisa inquieta que anticipa el gozoso zambullido hacia adentro, justamente hacia lo que empieza a reconocer como propio en el instante mismo en que se diluye toda red urdida por palabras ajenas.

Saúl Sosnowski. *Julio Cortázar ante la literatura y la historia.*

Escribir sobre Cortázar en estos días es un importante desafío pues fue uno de los escritores más estudiados y discutidos durante un período de la crítica literaria en América Latina, Estados Unidos y Europa. Innumerables son los trabajos críticos sobre su obra. Hasta hoy se han presentado diversos enfoques e interpretaciones, tanto en lo que concierne a su obra de ficción como a su producción crítica, a la cual se agregan las discusiones que se produjeron alrededor de sus controvertidos posicionamientos políticos.

A pesar de haber sido muy vasto el panorama de estudios que abordaron su obra, hemos notado, a lo largo de nuestra investigación, que durante algunos años, tal vez los años negros de la última dictadura militar argentina, hubo una considerable merma en la producción bibliográfica sobre la obra de Cortázar en su país.

Sin embargo, en años recientes y hasta nuestros días, percibimos un intento de rescatar al autor de los anaqueles de la biblioteca de la memoria. Se ha revalorizado su obra al punto de otorgar al escritor el lugar que merece: uno de los más importantes nombres en las letras argentinas del siglo XX.

El olvido de aquellos años fue advertido por José Luis de Diego cuando justifica la elección de Cortázar para inaugurar una nueva sección en la revista *Orbis Tertius*, publicada en el año 2000.¹ Allí, el autor de *Rayuela* aparecería como tema central discutido por algunos críticos emblemáticos que en el pasado ya habían abordado su obra.² De Diego reconoce que el escritor fue momentáneamente olvidado por la crítica y afirma: “el respeto y reconocimiento a la figura de Cortázar como un escritor central en la literatura argentina de nuestro siglo contrasta con el estrechamiento progresivo de la producción crítica sobre su obra.”³

En busca de posibles explicaciones para dicho fenómeno, de Diego apunta algunas hipótesis. Entre otras señala la “saturación de la crítica”, que ya no encontraría nuevas problemáticas en su producción. Esta posición es refutada por el propio crítico, quien cree que no hay un punto de saturación en una obra de tal magnitud, opinión que compartimos.

No nos detendremos en el análisis de los motivos por los cuales la obra de Cortázar fue relegada durante algunos años, mas algunas otras hipótesis podrían ser planteadas: acaso la obra del autor se haya convertido en algo *demodé*, anticuado, que no ha resistido al paso del tiempo;⁴ tal vez se haya transformado en un clásico, en el sentido

¹ *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica*. Año 4, nº 7. La Plata, 2000. Es importante, también, mencionar la publicación de la revista *Espacios de crítica y producción*; que en el año del décimo aniversario de la muerte de Cortázar, dedicó una parte importante a textos críticos sobre el autor y su obra. (Véase: *Espacios de crítica y producción*. Nº14. Buenos Aires, agosto 1994, pp. 16-33)

² Nos referimos a los trabajos de tres escritores: *Cortázar revisitado*, por Mario Goloboff; *Cortázar: 'The smiler with the knife under the cloak'*, por José Amícola; y *Cortázar, necesario*, por Saúl Sosnowski.

³ De Diego, José Luis. *¿Por qué Cortázar?*, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica*. Año 4, nº 7. La Plata, 2000, p. 155.

⁴ En este sentido, Mario Goloboff afirma: “Con Cortázar ha sucedido (y, en buena medida, sigue sucediendo) algo bastante singular en la consideración de las élites culturales argentinas, de la crítica especializada, de los estudios universitarios. Contemporáneo como pocos de los movimientos ideológicos y sociales de la segunda mitad del siglo XX, de los pensamientos, inclinaciones y tendencias que lo recurrieron y sacudieron, no faltan quienes lo consideren tempranamente envejecido e inadaptado, tanto por sus temas como por sus especulaciones formales, a las prácticas poéticas y vitales del presente. Permanentemente preocupado por la textura y por la composición, es común encontrar entre sus colegas más jóvenes, y entre profesores y críticos, numerosas personas que lo consideran un escritor fácil o superficial, sin las complejidades e intereses que alentarían aprendizajes, estudios o la atención de la cátedra. Adalid de algunos de los cambios importantes producidos en la narrativa del siglo, contados son los que siguen su

negativo que ha señalado Liliana Hecker⁵ y por este motivo ya no se lo discuta más; es posible, finalmente, que la indiferencia del público lector hacia su obra haya contribuido a un desinterés para las nuevas orientaciones críticas. Creemos que la superposición de algunos de estos factores pueden haber incidido en ese olvido que intentamos iluminar.

Lo que rescatamos de esta discusión es el reconocimiento de la dificultad de abordar la producción cortazariana de un modo original. La aparición de nuevos trabajos críticos sobre el escritor argentino demuestra que las hipótesis que indicarían una saturación de la crítica no pueden sostenerse. De este modo, se evidencia que la riqueza interpretativa de su obra es inagotable. Por este motivo, encaramos como un desafío estudiar no sólo un aspecto particular de la obra del autor, sino también el acervo de trabajos críticos relacionados con tal cuestión en busca de nuevas perspectivas.

Puestos en el sendero que nos acercara a los textos de Cortázar, nos hemos topado sin querer con un dato curioso: una misteriosa atracción ejercen estos escritos sobre lectores cuya lengua materna no es el castellano. Hemos podido notar cómo diversos estudiosos *extranjeros* se han esforzado en leer y comprender minuciosamente lo que Borges denominaría *el idioma de los argentinos*, el castellano rioplatense tan característico de la narrativa cortazariana. Posiblemente este interés se deba, en parte, al carácter universal que posee su literatura, pero también a una comunicación mágica que el propio texto establece con el lector, haciéndolo cómplice de las contingencias relatadas.

ejemplo o lo comentan con estima. Abierto y dado a todo tipo de solidaridad, es uno de los raros escritores argentinos que, sin haberla recibido en vida, aún hoy podría sentirla escasa, mezquina, alejada". (Goloboff, Mario. *Cortázar revisitado*, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica*. Año 4, n° 7. La Plata, 2000, p. 159.)

⁵ En un artículo publicado en la revista *El Ornitorrinco* (n° 7, 1980), la escritora afirma: "En la década del 60, Cortázar era el acontecimiento literario más detonante de la época, y tal vez el más polémico — justamente porque vivía en París—. Para los que empezábamos a publicar entonces, era una especie de contemporáneo generacional, de amigo importante. Un escritor cercano, pese a la lejanía cronológica y física. Para la generación que empieza ahora, en cambio, es una especie de clásico; muy querido y admirado, pero clásico al fin. Ya no se lo discute; su obra ha decantado sola, y el Cortázar esencial que queda es sin duda un maestro de la narrativa, pero no tan próximo como para que a alguien se le ocurra mandar-le un libro primerizo o un manuscrito." (Hecker, Liliana. *Polémica con Julio Cortázar. Exilio y literatura*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 517-519. Madrid, julio-septiembre 1993, p. 593.)

Nos incluimos como brasileños en esta categoría de lectores, nos sentimos implicados y es por ello que decidimos aceptar el desafío de emprender esta investigación sobre su obra.

Creemos importante comentar la relación que el escritor que nos convoca mantuvo con los escritores y críticos del Brasil. Encontramos en el capítulo de apertura de la edición crítica de *Rayuela*, publicada por primera vez en 1991, un texto de Haroldo de Campos en el que recuerda que tal vez haya sido el primer crítico brasileño en escribir sobre aquella novela. Se refiere a un artículo publicado en un periódico de Rio de Janeiro, en 1967. Fue a causa de este texto que ambos establecieron un primer contacto, que luego se transformó en un vínculo afectivo y profesional, reforzado asimismo por cierta comunión estética. En ese texto, Campos menciona también las primeras traducciones al portugués de los ensayos de Cortázar a cargo de Davi Arrigucci Júnior (traductor y crítico de la obra cortazariana) y João Alexandre Barbosa. Las primeras versiones de los ensayos del argentino fueron reunidas en el volumen *Valise de Cronópio* publicado en 1974; una especie de antología de reflexiones críticas escritas por Cortázar, más específicamente, un *libro mosaico* donde se pueden encontrar sus más contundentes ensayos.⁶ Es posible que daten de aquella época – finales de los 60 – los primeros contactos del argentino con sus colegas brasileños, un puente tendido que seguramente los lectores de ambas latitudes continúan atravesando.

Lo antedicho intenta explicar las razones que nos han movido a destacar algunos de los problemas que se expondrán en el presente trabajo. Teniendo en cuenta lo que

⁶ En el capítulo de introducción al volumen, Davi Arrigucci Júnior explica el porqué de la selección de éstos textos: “Este livro-mosaico é sobretudo um livre mosaico da produção crítica de Cortázar, espalhada por revistas e obras diversas, e convida à montagem de textos heterogêneos, de varias épocas, num arranjo inexistente na língua em que foram escritos. Brota, na verdade, de outros livros parecidos – *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round* – que, por sua vez, já se serviam de idêntica técnica de construção. Texto nascido de outros textos, compõe, de fato, um tecido complexo em que criação e crítica se acham frequentemente alinhavadas, dando continuidade ao fio de um discurso que não cessa de entrelaçar a linguagem poética à metalinguagem, num testemunho moderno e radical de criação artística autoconsciente.” (Arrigucci Júnior, Davi. *Escorpionagem: o que vai na valise*, en Cortázar, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993 [1974], p. 8.)

mencionamos al principio – especialmente el hecho de que la obra de Julio Cortázar ha sido exhaustivamente estudiada – nos proponemos, en nuestra investigación, indagar algunos aspectos relativos a la revaloración de lo primitivo, cuestión que, creemos, no ha sido suficientemente abordada.

Sintéticamente, entendemos por recuperación de lo primitivo un rechazo de las tradiciones europeas, de la civilización burguesa e industrializada y, simultáneamente, un retorno a las fuentes originarias y sagradas. En el contexto latinoamericano esto implica asimismo un retorno a las temáticas vinculadas con las mitologías precolombinas y el rescate de ciertos valores autóctonos. Fue en algunas poéticas de la vanguardia del siglo XX, donde encontramos las bases de dicha revalorización.

El retorno a las fuentes primeras nos llevó al concepto de arquetipo postulado por Northrop Frye en su libro *Anatomía de la crítica* (1957). Allí, el crítico señala la relación intertextual entre un poema con otros, toda vez que entiende al nuevo como una imitación de la naturaleza y de otros poemas. Por este motivo, “el nuevo poema manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de las palabras. [...] La poesía sólo puede hacerse con otros poemas; las novelas con otras novelas.”⁷ Por lo tanto, la literatura funciona dentro de un sistema de convenciones donde el poema es considerado como tal por el hecho de que establece un vínculo, una comunicación con otros, es decir, posee un arquetipo – definido por Frye como “un símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria.”⁸ En la literatura, “el arquetipo es un símbolo *comunicable*”⁹ que se relaciona con la literatura anterior y también con una determinada cultura.

Ese deseo de volver a las fuentes originarias y sagradas, se asemeja a lo que Fredric Jameson, en su libro *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa*

⁷ Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Avila Editores, 1991 [1957], p 132.

⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

como acto socialmente simbólico (1981), considera como una “valorización aparentemente contradictoria de la leyenda” dentro del contexto de la sociedad capitalista. Dice Jameson que “[e]s en el contexto de la gradual cosificación del realismo en el capitalismo tardío donde la leyenda vuelve a sentirse como el lugar de la heterogeneidad narrativa y de la libertad frente al principio de realidad del que la opresiva representación realista ha pasado a ser el rehén. La leyenda parece ahora ofrecer otra vez la posibilidad de sentir otros ritmos históricos, y de unas transformaciones demoníacas o utópicas de una realidad que ahora está inamoviblemente establecida.”¹⁰ La valorización de la leyenda, en ese medio, funciona como una reacción contra el mundo secularizado y racionalizado, fruto de las transformaciones sociales, políticas y económicas surgidas a partir del siglo XIX.

Para Jameson, dicha valorización ya había sido advertida por Northrop Frye, quien en la década del 50, a través de su libro *Anatomía de la crítica* (1957), encuentra en la leyenda una forma de “reexpresión de las añoranzas utópicas”¹¹ y de la fantasía; un deseo de transformación de la realidad, pero sin que esta pierda el estatuto de *realidad* para dar lugar a lo irreal e inverosímil. Según Jameson, “[l]a leyenda es para Frye el cumplimiento de deseo de una fantasía utópica que apunta a la transfiguración del mundo de la vida cotidiana, de tal manera que se restauren las condiciones de algún Edén perdido o se anticipe un reino futuro del que hayan quedado borradas la vieja mortalidad y las imperfecciones. La leyenda, por consiguiente, no implica la sustitución por un reino más ideal de la realidad ordinaria (como en la experiencia mística, o como pueden sugerirlo los segmentos parciales del paradigma de la leyenda tal como se encuentran en

¹⁰ Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989 [1981], p. 84.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

el idilio o en lo pastoril), sino más bien un proceso de *transformación* de la realidad ordinaria.”¹²

Es necesario que mencionemos aquí cuáles fueron los enfoques fundamentales a los que se adaptó nuestra investigación. Por un lado, nos hemos apoyado en textos antropológicos importantes en cuanto a su difusión en América Latina durante las primeras décadas del siglo XX (principalmente después de la primera gran guerra); nos referimos a los estudios de James George Frazer, con su libro *La Rama Dorada* (1890)¹³, y de Lucien Lévy-Bruhl acerca de la mentalidad primitiva. De acuerdo con las investigaciones del antropólogo francés, estas mentalidades, dominadas por principios mágicos y místicos, funcionaban en las antípodas del pensamiento *lógico* occidental. En su libro *La Mentalidad Primitiva*,¹⁴ describe las sociedades arcaicas, su visión mágica del universo y sus rituales. Culturas marcadas por una relación mística que une a los hombres, los animales y las cosas.

La inquietud del argentino respecto de los excesos racionalistas y su incansable búsqueda de lecturas que impugnara tal posición, lo llevaron hacia la antropología de Lévy-Bruhl. Cortázar retoma ciertos aspectos que caracterizan su interpretación del hombre primitivo, aprovechándolos para fines literarios.

Por otro lado, intentamos abordar el concepto de antropofagia literaria (movimiento vanguardista que rescató al primitivismo), para lo cual nos apoyaremos en la relectura que ha llevado adelante el ya mencionado Haroldo de Campos.¹⁵ Para este crítico, el escritor latinoamericano debe apropiarse del legado cultural universal y reelaborarlo. En ese proceso de reelaboración, el poeta establece la diferencia y a su vez ins-

¹² Ibid., p. 89.

¹³ La notoria influencia de Frazer sobre la crítica literaria es advertida por Northrop Frye: “*The Golden Bough* se propone ser una obra de antropología, pero ha tenido más influencia en la crítica literaria que en su supuesto campo propio y puede que aún demuestre ser realmente una obra de crítica literaria.” (Frye, Northrop. Op. cit., p. 147).

¹⁴ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956 [1922].

¹⁵ Campos, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo da diferença na cultura brasileira*, en *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992. pp. 231-255.

tituye una nueva relación entre las literaturas de América Latina y Europa, posibilitando de este modo un diálogo entre iguales.

No podemos dejar de citar otros textos fundamentales para entender la poética de Cortázar y que fueron imprescindibles en nuestra investigación, puesto que también nos han ayudado a encontrar nuestra propia visión del tema. Entre estas lecturas se encuentra el libro de Graciela de Sola *Julio Cortázar y el hombre nuevo*,¹⁶ publicado en 1968. Quizás sea éste el primer estudio que señaló el trasfondo mítico presente en la obra de Cortázar. La escritora ubica los primeros textos de Cortázar dentro de la llamada Generación del 40. Afirma que fue participando del mundo espiritual del *cuarentismo* y con la publicación del artículo sobre Rimbaud en la revista *Huella*, órgano de divulgación de la poesía del 40, que Cortázar empieza a delinear su propia actitud literaria.

Destacamos asimismo otro libro publicado en el mismo año (1968), se trata del importante estudio de Néstor García Canclini: *Cortázar. Una antropología poética*.¹⁷ Allí, el autor plantea la posibilidad de una lectura de carácter antropológico de los textos de Cortázar. Su propuesta es avanzar en una antropología poética, es decir, en la experiencia poética del hombre y su búsqueda para alcanzar lo absoluto, la esencia del ser.

Esta búsqueda ontológica también es considerada en el libro de Saúl Sosnowski publicado en 1973, *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*.¹⁸ Allí, el crítico lee la obra desde lo que denomina una teoría mítica, utilizando para ello los estudios de Lévy-Bruhl y Ernst Cassirer. Asimismo, señala que en la obra de Cortázar el conocimiento poético, intuitivo y no racional, es el medio por el cual el hombre logra alcanzar el entendimiento de la *suprarealidad*, una realidad indiferente al conocimiento científico. Por lo tanto, sólo a través de la intuición el hombre podrá ser uno con el universo. Sos-

¹⁶ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

¹⁷ García Canclini, Néstor. *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.

¹⁸ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires, Noé, 1973.

nowski encuentra en el conocimiento poético una relación con la mentalidad primitiva, puesto que en el universo de las culturas arcaicas, empirismo e intuición cobran el mismo valor y la misma importancia: son formas de captación de la realidad.

Desde esta perspectiva, Sosnowski analiza, por un lado, algunos cuentos y novelas de Cortázar, rastreando allí esta visión mítica de la realidad. Realidad donde las barreras entre tiempo y espacio, real e imaginario se disuelven. Por otro lado, el crítico focaliza a los perseguidores cortazarianos (Johnny Carter, Medrano, Persio y Horacio Oliveira) como ejemplos de aquella búsqueda ontológica, de la unión entre el hombre y el universo que implica dicha visión mítica.

Los estudios críticos sobre la obra cortazariana que llevaron adelante los intelectuales brasileños que ya mencionamos, serán de gran utilidad en nuestra investigación, es interesante investigar de qué modo la crítica del vecino país consideró a Cortázar en los años más notorios de su carrera. Entre estos estudios rescatamos al libro de Davi Arrigucci Júnior, *O escorpião enalacrado*¹⁹, publicado en 1973, porque tal vez éste sea uno de los primeros libros en abordar detalladamente la ficción cortazariana desde la perspectiva brasileña. Dentro de la poética de la destrucción que fundamenta este libro, rescatamos aspectos que creemos válidos a los fines de nuestra investigación. Podemos afirmar que, hasta cierto punto, el mencionado texto ha sido fuente de inspiración para la elección de la temática que aquí nos ocupa. Arrigucci Júnior señala la influencia de los estudios de Lévy-Bruhl en la literatura cortazariana cuando analiza el concepto de participación presente en *Para una poética* y *Casilla del camaleón*. El crítico, sin embargo, deja por fuera el estudio crítico de las obras de ficción, en lo referente al tema de la participación. En este punto, continuaremos el análisis con la intención de investigar en qué forma dicha noción de participación se manifiesta en la producción ficcional del

¹⁹ Arrigucci Júnior, Davi. *O escorpião enalacrado*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

argentino, particularmente de los primeros años, pues creemos que hace falta analizar más detenidamente cómo se produjo este vínculo entre la mirada antropológica heredada de Lévy-Bruhl y su propia escritura.

Otro texto que también menciona la presencia de algunas categorías de Lévy-Bruhl en la escritura del Cortázar de los primeros años es el ensayo de Eduardo Romano titulado *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur*²⁰, que fuera publicado en *Cuadernos hispanoamericanos* en 1980. Allí, Romano aborda el vínculo de Cortázar con los poetas de la generación del 40, con Borges y la revista *Sur*. También presenta un análisis de los primeros textos de Cortázar, destacando su interés por la cultura grecolatina evidenciada en el artículo sobre Keats, *La urna griega en la poesía de John Keats*, y en el poema dramático *Los Reyes*. En un segundo momento del texto, menciona el acercamiento de la antropología con la literatura, especialmente a partir de la publicación en aquella revista de artículos de carácter antropológico.

Es necesario aclarar que, a pesar de que los textos aquí citados presenten un abordaje de la obra de Cortázar a la luz de los estudios antropológicos de Lévy-Bruhl, intentamos tomar distancia crítica de todos ellos con la intención de buscar nuestra propia interpretación. Si bien este aspecto ha sido mencionado por la crítica, notamos que no hay un desarrollo sistemático en lo que atañe a la problemática que nos proponemos investigar, puesto que nuestro propósito es vincular, desde el punto de vista ideológico, lo arcaico con ciertos aspectos de la poética surrealista. Reconocemos, sin embargo, la contribución de tales lecturas a nuestra tarea. Por este motivo, no podemos dejar de citarlas.

En nuestro trabajo intentamos abordar una selección de relatos donde se evidencia el aprovechamiento literario, por parte de Cortázar, de algunas tesis de Lévy-Bruhl

²⁰ Romano, Eduardo. *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980.

acerca de la cosmovisión del hombre primitivo. Para este fin, delimitamos un corpus que abarca los cuentos escritos y publicados en las décadas del 40, del 50 y los primeros años de la década del 60 (más adelante citaremos los relatos seleccionados). Asimismo, entendemos que el interés de Cortázar por lo arcaico también se encuentra presente en el poema dramático *Los Reyes*; por este motivo, se hizo necesario analizar este primer texto literario de Cortázar publicado con su propio nombre.

Recortamos este corpus que abarca la primera etapa de la producción cortazariana porque sostenemos que, a partir de mediados de la década del 60, su narrativa cambia de rumbo. Uno de los factores que pudieron haber influido en dicha mudanza, tal vez haya sido su más decidida inserción en la política (sobre todo latinoamericana) y su relación con la revolución cubana desde 1959. Del Cortázar *fantástico* surge el Cortázar politizado, aunque esto no signifique necesariamente que el primero tuvo que desaparecer para dar lugar al otro. Nos aventuramos a decir que ambos coexisten en su escritura, con una posible preponderancia del político.

Otro factor que también pudo haber influido en ese cambio fueron las transformaciones sucedidas en el ámbito de la ciencia antropológica, especialmente con la introducción de los estudios de Claude Lévi-Strauss hacia finales de los años 50. En su libro *Antropología estructural* (1958),²¹ plantea una manera diversa de analizar las sociedades consideradas primitivas; una mirada despojada de ciertos prejuicios, puesto que no las consideraban inferiores frente a aquellas supuestamente civilizadas. Esta nueva manera de entender las culturas primitivas, ponen en tela de juicio la hegemonía de la cultura occidental. Al parecer, Cortázar tuvo en cuenta este reposicionamiento antropológico acerca lo primitivo, hecho que se refleja en su escritura.

²¹ Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós, 1995 [1958].

Aunque el objeto principal de nuestra investigación se limite al análisis de *Los Reyes* y de una selección de cuentos, fue imprescindible la lectura de la totalidad de su obra. Muchos de sus textos críticos que no forman parte del corpus por nosotros establecido, nos fueron útiles para iluminar ciertas problemáticas en lo que se refiere a la revaloración de lo primitivo.

Nuestro trabajo está organizado en tres partes divididas a su vez en capítulos. La primera parte funciona como una introducción al tema que desarrollaremos y se compone de cuatro capítulos, en los cuales tratamos de acercarnos al universo del hombre primitivo tal como entendían los antropólogos citados. Con este fin, partimos en un primer momento de ciertos estudios en boga las primeras décadas del siglo XX; nos referimos a los trabajos antropológicos de Frazer y en particular a los de Lucien Lévy-Bruhl. Esta bibliografía ha sido fundamental para algunos escritores latinoamericanos y las huellas de tales lecturas se encuentran inscriptas en su literatura.

En el segundo momento, exponemos un breve recorrido histórico acerca de la valoración de lo primitivo presente en la estética de las vanguardias, tanto europeas como latinoamericanas. Esta exposición se justifica por el hecho de que advertimos que el primitivismo fue uno de los aspectos básicos de ciertas manifestaciones de las vanguardias del siglo XX, que buscaban nuevas formas de expresión, rompiendo así con las matrices artísticas del pasado, especialmente con el realismo burgués. Focalizamos principalmente la vanguardia de Brasil por el hecho de que notamos que muchos textos dedicados a estudiar las vanguardias en América Latina dejan fuera al movimiento brasileño. Nuestra intención es tender un puente entre la vanguardia brasileña, principalmente el movimiento antropófago, y las del resto de América Latina, pues creemos que dicho movimiento puede ser leído tanto en un contexto como en el otro. Toda esta exposición confluye en la lectura que nos propusimos llevar adelante de la narrativa corta-

zariana. En este sentido, retomamos y desarrollamos la propuesta de Haroldo de Campos al leer a Cortázar como uno de los *nuevos bárbaros*. El escritor argentino se apropió del legado cultural occidental para transformarlo y lograr, como resultado de esto, una manera propia de expresarse.

La segunda parte cuenta con dos capítulos: en el primero de ellos, abordamos los *años de formación del escritor*. Un período que abarca desde fines de los años 30 hasta fines de los 40, cuando se tuvo noticias de las primeras publicaciones de Cortázar, textos donde ya se perfila el futuro escritor. Los textos citados son básicamente algunos poemas, ensayos críticos y una serie de reseñas que conforman el punto de partida de su profesionalización como escritor. Todos dejaron marcas indelebles en su escritura posterior y por eso su análisis contribuye al entendimiento de su obra futura y a la revaloración de lo primitivo que queremos elucidar.

También analizamos el poema dramático *Los Reyes*. Nos interesa, de este texto, profundizar el vínculo que establece con una estética que recupera fuentes arcaicas, así como su interés particular por la cultura helénica que estará presente en su escritura de las décadas posteriores. Influidos por la corriente europea de principios del siglo XX que rescataba el mito griego como forma de negación del presente y búsqueda de la belleza del mundo antiguo, Cortázar se vuelve a la antigüedad clásica y reescribe el mito del minotauro. Vemos en esta reescritura la producción de un texto nuevo, diverso del original griego. Es el corolario de una lectura antropófaga; una lectura transformadora que dota al original griego de nuevos sentidos.

Por último, en la tercera parte, nos ocupamos de algunos relatos por nosotros seleccionados. Esta sección se divide en cinco capítulos, de acuerdo con el asunto abordado. Elegimos una serie de relatos donde se evidencia la cosmovisión del hombre primitivo, sus creencias, sus mitos y su concepción mágica del mundo. Tales relatos pertene-

cen a los tres primeros volúmenes de cuentos publicados por Cortázar: *Bèstiaro* (1951), *Final del juego* (publicado por primera vez en 1956 y reeditado con modificaciones en 1964)²² y *Las armas secretas* (1959). Incluiremos también algunos relatos de *La otra orilla* que permaneció inédito hasta después de su muerte.

La otra orilla fue publicado por primera vez en castellano en 1994 como parte del primer tomo de los *Cuentos Completos*,²³ está compuesto por una serie de cuentos escritos entre los años 1937 y 1945. Algunos de estos relatos fueron publicados en revistas, otros quedaron olvidados. Es cierto que Cortázar alguna vez tuvo la intención de publicarlos como se indica en el siguiente prefacio que acompaña a dichos relatos:

Forzando su espaciada ejecución – 1937/1945 – reúno hoy estas historias un poco por ver si ilustran, con sus frágiles estructuras, el apólogo del haz de mimbres. Toda vez que las hallé en cuadernos sueltos tuve certeza de que se necesitaban entre sí, que su soledad las perdía. Acaso merezcan estar juntas porque del desencanto de cada una creció la voluntad de la siguiente.

Las doy en libro a fin de cerrar un ciclo y quedarme solo frente a otro menos impuro. Un libro más es un libro menos; un acercarse al último que espera en el ápice, ya perfecto.

Mendoza, 1945²⁴

Como corpus de nuestra investigación elegimos los siguientes textos: de *La otra orilla* seleccionamos los cuentos *Bruja*, *Retorno de la noche*, *Distante espejo* y *Llama el teléfono*, *Delia*. Es importante aclarar que algunos de estos relatos fueron escasamente

²² *Final del juego* fue publicado por primera vez en México, en 1956 (Cortázar, Julio. *Final del juego*. México, Los Presentes, 1956). Esta edición contiene los siguientes relatos: *Los venenos*, *El móvil*, *La noche boca arriba*, *Las ménades*, *La puerta condenada*, *Torito*, *La banda*, *Axolotl* y *Final del juego*. Su segunda edición tiene lugar en Buenos Aires en 1964 (*Final del juego*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964). Allí, además de los relatos citados, se agregan: *Continuidad de los parques*, *No se culpe a nadie*, *El río*, *El ídolo de las Cícladas*, *Una flor amarilla*, *Sobremesa*, *Los amigos*, *Relato con fondo de agua* y *Después del almuerzo*.

²³ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos*. Tomos II. Madrid, Alfaguara, 1994. Respecto de esta publicación, Daniel Mesa Gancedo menciona la aparición de *La otra orilla* en una edición francesa anterior a esta publicación: “por unos meses – y circunstancias editoriales que ignoro – precedió la publicación francesa a la española: J. Cortázar, *Nouvelles (1945-1982)*, París, Gallimard, 1993, 1036 pp. Traducciones de L. Guille-Bataillon, F. Campo Timal y F. Rosset.” (Mesa Gancedo, Daniel. *Prolegómenos para una relectura de Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 546. Madrid, dic, 1995, p. 135.)

²⁴ Cortázar, Julio. *La otra orilla*, en *Cuentos Completos / I*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000 [1994], p. 29.

estudiados. De *Bestiario*, abordamos *Lejana* y *Circe*. De *Final del juego* analizamos *Axolotl*, *Una flor amarilla*, *La noche boca arriba*, *El ídolo de las Cícladas* y *Las Ménades*. Finalmente, de *Las armas secretas* seleccionamos el relato *Cartas de mamá*.

Como dijimos, la tercera parte de nuestro trabajo consta de cinco capítulos donde abordamos ciertas problemáticas que subyacen a la cosmovisión mágica y mística que conforma el universo de las sociedades arcaicas.

En el primer capítulo, analizamos los relatos *Lejana*, *Axolotl* y *Una flor amarilla*. Estos cuentos marcan la presencia de uno de los conceptos planteados por Lévy-Bruhl, el principio de participación que implica que un ser pueda ser él mismo y otro a la vez. Este principio constituye otro modo de interpretar la temática del desdoblamiento tan característica en la cuentística cortazariana. En *Lejana*, un juego de palabras funciona como el pasaje mágico que abre paso al descubrimiento de la existencia del otro, destruyendo la idea de unidad e identidad del ser. *Axolotl* presenta a un otro encarnado en la figura de un animal primitivo, el axolotl. Es con éste que el hombre se identifica. Como un camaleón, él va asimilando la fuerza primitiva que emana de los ojos del animal, una fuerza irracional que lo transforma. El último relato abordado en este capítulo, *Una flor amarilla*, pertenece a la segunda recopilación del volumen *Final del juego* (probablemente un cuento escrito a fines de la década del 50 o principios de la década del 60, pues esta nueva edición data de 1964). En este relato, ya se vislumbra la inclusión de temáticas relacionadas con el budismo *zen*. Allí, la participación en la esencia de otro ser se manifiesta en el descubrimiento de la inmortalidad del hombre que ve su vida duplicada en la existencia de un niño.

En el segundo capítulo, nos dedicamos al estudio de los rituales presentes en tres relatos: *La noche boca arriba*, *El ídolo de las Cícladas* y *Las Ménades*. A través de los rituales de sacrificio humano y canibalismo, Cortázar recupera el pasado griego o preco-

lombino en un intento de desandar el camino seguido por la civilización occidental, poniendo en tela de juicio el legado cultural de occidente. En el primero de estos tres relatos, los rituales son presentados como formando parte de la vida del hombre, tanto el arcaico como el moderno. Esto es lo que el escritor deja entrever en *La noche boca arriba*. Allí los rituales de sacrificio humano del pueblo azteca son presentados como correlato de la intervención quirúrgica a la cual es sometido el protagonista. En *El ídolo de las Cícladas*, el ritual es una forma de acceder al mundo antiguo, a los tiempos originales, a los primordios de la civilización, todavía no dominados por el pensamiento racional. En *Las Ménades*, el ritual del canibalismo que conlleva un concierto de música sirve de telón de fondo para exponer la contraposición entre el civilizado y el salvaje.

El tercer capítulo aborda la cosmovisión mágica propia de las culturas arcaicas que ilustramos con los relatos *Bruja* y *Circe*. En la historia de estas dos hechiceras, Cortázar rescata la concepción mágica que, en el mundo moderno, fuera sustituida por el pensamiento racional y la ciencia. La trama del relato *Bruja* se desarrolla alrededor de un personaje con poderes mágicos que se deja comandar por su instinto. En *Circe*, la fuerza instintiva y animal impulsa el deseo del personaje a dominar bestias y hombres.

En el cuarto capítulo, nos dedicamos a analizar dos cuentos poco conocidos: *Retorno de la noche* y *Distante espejo*, ambos de la colección *La otra orilla* y escritos durante los años 40. En estos relatos ya se distinguen algunos aspectos que caracterizan el universo de las sociedades primitivas, especialmente en lo que se refiere a ciertas creencias animistas. En el primer relato, *Retorno de la noche*, resalta la importancia del sueño como pasaje hacia otra realidad. Esta suerte de sueño/muerte es el medio por el cual el personaje se escinde en dos entes: cuerpo (cárcel de la razón) y alma (conciencia libre). Esta escisión también es planteada en el segundo relato, *Distante espejo*, pero aquí la

ruptura es provocada por una fuerza salvaje, opuesta a la lógica racional, que domina la voluntad del personaje.

En el quinto y último capítulo, analizamos dos relatos: uno con fecha de escritura en los años 30 y el otro de finales de la década del 50. Ambos sirven para concluir el abordaje sobre la concepción mágica del mundo arcaico donde la presencia de las potencias místicas y las ánimas influyen en el mundo real. El primer relato es *Llama el teléfono, Delia*. Allí, señalamos los primeros pasos de Cortázar en dirección a la literatura de corte fantástico, donde la aparición de algún elemento insólito desestabiliza la realidad cotidiana. En este cuento, la intromisión del espíritu del muerto señala la posibilidad de comunicación con el *más allá*. Esta posibilidad es confirmada en el otro relato, *Cartas de mamá*, con el retorno del hermano muerto, resucitado a través de una palabra mágica. En ambos textos, lo verosímil sirve de contexto para el surgimiento de lo fantástico; el mundo objetivo y visible y el *más allá* forman parte de una realidad única.

Terminamos aquí esta breve introducción que servirá de guía de lectura para nuestro trabajo. A partir de este punto, nos dedicaremos a delinear el universo del hombre primitivo expuesto por algunos estudios que aparecieron en la primera mitad del siglo XX. Estas investigaciones, de una u otra manera, representaban tendencias ideológicas y corrientes científicas (o seudocientíficas) que predominaban por aquel entonces y que contribuyeron a una especial revaloración de lo primitivo.

I. *Primera parte.* La búsqueda de lo primitivo

1. La revaloración antropológica de lo primitivo

De una pierna rota y de la obra de Adolf Wölflí nace esta reflexión sobre un sentimiento que Lévy-Bruhl hubiera llamado prelógico antes de que otros antropólogos demostraran lo abusivo del término. Aludo a la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero, como lo entendía la magia simpática y más de cuatro gordas agraviadas que todavía clavan alfileres en figurillas de cera, sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto, por más escandaloso que le parezca al intelecto.

Julio Cortázar. – *Yo podría bailar ese sillón – dijo Isadora, en La vuelta al día en ochenta mundos.*

Los aportes de las, por entonces, jóvenes ciencias, como la antropología, la etnografía y la psicología, ya sean éstas positivistas o evolucionistas, fueron fundamentales para la crítica y creación literarias en los albores del siglo XX. Tales disciplinas contribuyeron, por un lado, a la elaboración de las nuevas propuestas irracionalistas y metafísicas; y, por otro, a la utilización de la mitología, la simbología, los rituales arcaicos y el misticismo que influirían en la literatura de esta centuria.

La antropología, en particular, contribuye al redescubrimiento y la reinterpretación del hombre primitivo que, a su vez, abandona la imagen de *buen salvaje* preconizada por Rousseau. Desde el punto de vista de las ciencias evolucionistas²⁵, el primitivo

²⁵ De acuerdo con Marvis Harris, en su libro *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura* (primera edición en inglés data de 1968), la doctrina evolucionista estuvo presente en las narraciones bíblicas, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, cuando pretende explicar el origen de la humanidad y el rumbo que ésta tomó a lo largo del tiempo. Así, concluimos que las teorías evolucionistas tuvieron su origen en tiempos remotos. Sin embargo, fue a partir del siglo XVIII que dicha doctrina empezó a ser planteada más concretamente. En el siglo XIX, surge la teoría del evolucionismo cultural que sostenía la tesis de que las sociedades pasan por sucesivas etapas de desarrollo para alcanzar los supuestos niveles superiores de civilización. Sus representantes principales fueron Lewis Henry Morgan y Edward Tylor. El primero identificaba tres fases en la evolución de la humanidad: el salvajismo, la barbarie y la civilización. Por este motivo, se consideraba que los *pueblos primitivos* eran inferiores a la

era ubicado en un nivel inferior al del civilizado. Éste representaba a la civilización occidental y, por ende, a la sociedad capitalista. Es, por su parte, cultor de un pensamiento lógico y racional. Por el contrario, el primitivo es aquel que vive inmerso en un mundo mágico e irracional. Esta concepción evolucionista fue cuestionada para dar lugar a otras formas de entender al hombre primitivo. Un hito importante consistió en reconocer que el irracionalismo, la magia y el mito que caracterizan el universo primitivo subsisten en la vida del hombre civilizado. En este contexto, la literatura supo sacar provecho del pensamiento primitivo y de la noción de irracionalidad. Lo utilizó como fuente de creación y forma de resacralizar el mundo que había sido desacralizado por la sociedad burguesa occidental.

Entre los posicionamientos más cercanos a las concepciones evolucionistas, destacamos a James George Frazer y su libro *La Rama Dorada*, cuya primera publicación en inglés data de 1890. Las investigaciones del antropólogo, sintetizadas en ese libro, ejercieron una gran influencia sobre los escritores y críticos literarios tanto europeos como latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX. Asimismo, tal estudio contribuyó a la implementación de una nueva mirada sobre el hombre primitivo y por ende sobre la literatura. En *La Rama Dorada*, Frazer describe las tres etapas de desarrollo de la humanidad: la magia, la religión y la ciencia. La primera distinguía al hombre primitivo quien creía que los objetos, animales, personas, sucesos y fenómenos de la naturaleza estaban relacionados. Esto era posible, ya que “lo semejante produce lo se-

cultura de Europa occidental. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, las doctrinas evolucionistas y sus métodos generaron discusiones y polémicas, puestas en tela de juicio. Uno de sus opositores fue el germano-estadounidense Franz Boas, quien cuestiona los ingenuos esquemas evolucionistas que postulaban un camino único en el desarrollo de la humanidad. El antropólogo llamó la atención sobre el hecho de que cada cultura poseía sus características y peculiaridades. Él tenía en cuenta los factores históricos y geográficos para la formación de una sociedad. Lo que lo llevó a establecer un nuevo punto de vista para la observación de una determinada cultura: el relativismo cultural. (Cf. Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. México, Siglo XXI, 1985 [1968], pp. 156-163.)

mejante” y “que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia”.²⁶

Otro antropólogo influyente en las letras de ese entonces, principalmente en América Latina, fue Lucien Lévy-Bruhl, quien tuvo una considerable notoriedad en la Argentina, llegando a ser objeto de un artículo especial escrito por Benjamín Fondane y publicado en la revista *Sur* en 1939.²⁷ Uno de sus libros más importantes, *La Mentalidad Primitiva* (1922), cuya primera edición en castellano data de 1944, fue considerado el “libro del año” en la Argentina de 1945. Esta mención le fue concedida por un jurado compuesto por afamados escritores: Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y otros. Tal recompensa se debió al gran interés que despertó en los lectores de habla castellana. Así lo explica Gregorio Weinberg, su traductor, en el prólogo a la segunda edición castellana que fue publicada en 1956.²⁸ Este libro siguió atrayendo la atención de los lectores latinoamericanos décadas después de su primera publicación en francés. Fue, además, fundamental para volver a poner en el centro de debate la noción de *primitivo* y sus creencias, mitos y costumbres en la literatura y el arte en América Latina y particularmente en la Argentina. Este reposicionamiento del tema se manifiesta en una nueva concepción de lo primitivo que se oponía al evolucionismo ortodoxo.

En nuestro análisis, intentaremos primero abordar el término *primitivo* de acuerdo con algunos puntos de vista, tanto antropológicos, como sociológicos y filosóficos. En líneas generales, se puede decir que primitivo es usado para caracterizar al hombre,

²⁶ Frazer, James George. *La Rama Dorada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1890], p. 34.

²⁷ Fondane, Benjamín. *Levy-Bruhl*, en *Sur*. N° 57, Junio 1939. pp. 65-75.

²⁸ Dice Weinberg: “El interés que despertó la aparición de la primera edición castellana de *La Mentalidad Primitiva* queda probado por el hecho de haberse agotado rápidamente dicho tiraje, y la singular acogida que tuvo entre críticos y estudiosos. En este sentido señalemos una sola circunstancia; el jurado del Club ‘El libro del mes’, integrado por Victoria Ocampo, Ricardo Baeza, Ángel J. Battistessa, Jorge Luis Borges, Baldomero Fernández Moreno, Pedro Henríquez Ureña y Ezequiel Martínez Estrada, la primera vez que se expidió, en mayo de 1945, lo consagró como ‘libro del mes’.” (Weinberg, Gregorio. *Advertencia a la segunda edición castellana*, en Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956 [1922], p. 15.)

al pueblo o a la cultura del pasado, esto es, que antecede al hombre, pueblo o cultura civilizada. Hay quienes consideran primitivos a los hombres, pueblos o culturas que han quedado estancados en el pasado, es decir, que no han progresado. Dicha noción es opuesta a la del hombre, pueblo o cultura *civilizada* que vive en un proceso de constante evolución. En este caso, por progreso se entiende la incorporación de conocimientos y valores que terminan por transformar a la sociedad en cuestión. Sin embargo, también hay quienes no creen que el primitivo sea aquel que no progresó en comparación con el civilizado. En este sentido, el primitivo es el que posee un modo de vida, una visión del mundo y una cultura diferentes, lo cual no significa que estén en un nivel de evolución anterior al civilizado.²⁹

Contraoponer las nociones de primitivo y civilizado nos lleva a analizar las palabras del antropólogo germano-estadounidense Franz Boas, quien en su libro *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*³⁰, ya cuestionaba la idea de asociar raza y cultura como si ambas estuviesen intrínsecamente ligadas, una determinando a la otra. Esto explica, según él, por qué el término *primitivo* tiene una significación doble, pues “se aplica tanto a la forma corporal como a la cultura.”³¹ La forma corporal es entendida por los rasgos físicos que caracterizan una determinada etnia. Esto implica también un jui-

²⁹ Es importante señalar que los términos *evolución* y *progreso* son comúnmente usados en estudios de orden antropológico y sociológico. Intentaremos utilizar el sentido más objetivo y simple de estos términos. Sin embargo, reconocemos que el término *evolución* es ampliamente aplicado para referirse a los cambios en el campo sociocultural. Éste procede de la noción de transformismo biológico, de la idea de que una nueva especie, animal o vegetal, pudo haber sido originada de otra. Buscando una definición más precisa del término, encontramos que: “el vocablo ‘evolución’ designa la acción y efecto de desenvolverse, desplegarse, desarrollarse algo. ‘Evolución’ es uno de los términos de una numerosa familia de vocablos en cuya raíz se halla la idea o la imagen de rodar, correr, dar vueltas: ‘involución’, ‘devolución’, ‘circunvolución’ y otros similares. La idea o imagen que suscita ‘evolución’ es la del despliegue, desarrollo o desenvolvimiento de algo que se hallaba plegado (o replegado), arrollado o envuelto. Una vez des- envuelta o desplegada, una realidad puede volverse o replegarse. A la evolución puede suceder la involución. Junto a la citada idea o imagen de desenvolvimiento de lo envuelto, encontramos en ‘evolución’ la idea de un proceso a la vez gradual y ordenado, a diferencia de la revolución, que es un proceso de despliegue súbito posiblemente violento.” (Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Editorial Ariel, 2004, p. 1158.).

³⁰ El título original en inglés de este libro es *The Mind of Primitive Man* y su primera edición fue en 1911. Su traducción al español lleva el título *Cuestiones fundamentales de antropología cultural* y fue publicada por primera vez por la Editorial Lautaro en 1947.

³¹ Boas, Franz. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1964 [1911], p. 19.

cio de valor estético que revela la aversión a los tipos extranjeros y a aquellos que no se ajustan a un patrón estético universalizado, el europeo occidental. Las críticas de Boas se centran en la concepción que el blanco-europeo-occidental ha tenido históricamente de los no occidentales. Tal comprensión etnocéntrica es germen del prejuicio de los europeos frente a *los otros*, es decir, frente a todos los que no comparten sus códigos culturales. Al confrontarse con *los otros* siempre exponen la superioridad de su raza. Esta hegemonía se justifica por el nivel de desarrollo económico-social y por el avance de los conocimientos científico-técnicos e intelectuales que determinan el grado de *civilización* del europeo. Este grupo étnico habría dejado atrás las etapas primitivas, marcando, así, su supremacía frente a los pueblos que todavía no alcanzaron dichos niveles. Por este motivo, infieren que la raza blanca (europea) es superior y que las *culturas periféricas* se hallan detenidas en el tiempo, y, por lo tanto, son inferiores. Sin embargo, el autor advierte que esta concepción de superioridad europea es una creencia popular, puesto que no existen razas o pueblos superiores e inferiores.³²

Para Boas, el desarrollo de un pueblo está determinado por sus condiciones históricas, sociológicas y geográficas. Esto explica por qué los diferentes pueblos del planeta se expresan en diferentes culturas. A su vez, esto no permite considerar superioridad o inferioridad de una raza sobre otra. Señala que el proceso civilizador que diferencia al pueblo occidental del resto del mundo sucedió de forma muy lenta. Este progreso ocurrió con el contacto entre los diferentes pueblos que vivían distintos grados de desarrollo, ya sea social, cultural, científico o intelectual. Estos contactos sucedieron tanto en forma conflictiva, bajo conquistas y batallas, como de forma pacífica con el comercio y la comunicación entre los pueblos.³³

³² Cf. *Ibid.*, pp. 20-22.

³³ Cf. *Ibid.*, pp. 22-23.

También menciona al factor económico como una de las disparidades entre Europa y otros continentes, como América Latina y África. Este hecho dificultó el progreso de estas regiones, puesto que todavía vivían bajo un sistema de producción arcaico, artesanal. Por este motivo, no podían competir en pie de igualdad con la civilización desarrollada que cuenta con una industria muy avanzada. La economía de estos continentes acentuó el contraste entre estas dos civilizaciones e impidió que los menos favorecidos tuvieran su oportunidad y pudieran desarrollarse igualmente.³⁴

Siguiendo el razonamiento de Boas, en relación con la definición de primitivo, afirma: "Primitivos son aquellos pueblos cuyas actividades están poco diversificadas, cuyas formas de vida son simples y uniformes, y cuya cultura en su contenido y en sus formas es pobre, e intelectualmente inconsecuente. Sus invenciones, orden social, vida intelectual y emocional deberían ser asimismo escasamente desarrolladas. Así sería si existiera una estrecha relación recíproca entre todos estos aspectos de la vida étnica; pero estas relaciones son variadas."³⁵ Sin embargo, lo que Boas intenta explicar es que estos aspectos no se presentan formando un conjunto, un bloque, pues hay pueblos que han desarrollado ciertos aspectos, como la producción de trabajos técnicos y artísticos que facilitarían su vida cotidiana, y otros que pueden demostrar poco conocimiento de la cultura material, pero tener una compleja organización social. No se puede juzgar una tribu como más primitiva que otra por el hecho de no haber logrado ciertos avances tecnológicos. Este parámetro no sirve para medir el grado de primitivismo o evolución de un grupo étnico.

Boas expone la problemática del prejuicio generado por la "aversión a los tipos extranjeros" que consiste en creer en la superioridad de la raza blanca. Existe entonces una idea prejuiciosa contra los que no participan de la cultura europea, partiendo del

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, pp. 201-202.

lugar común de considerar todo lo foráneo como primitivo o no tan desarrollado. Por eso, un individuo extranjero, aunque haya asimilado la cultura de un pueblo civilizado en el cual está inserto, permanece aún extraño a este pueblo, solamente por el hecho de presentar un contraste físico. Dice Boas: “El negro, por más que adopte completamente lo mejor de nuestra civilización es despreciado, con excesiva frecuencia, como miembro de una raza inferior. El contraste físico en la apariencia corporal es una dificultad fundamental para la elevación del pueblo primitivo.”³⁶

Sin embargo, el antropólogo admite que los rasgos étnicos nada interfieren en la capacidad mental del individuo y tampoco son una justificación para su inferioridad, pues tales razonamientos carecen de una explicación lógica. A este respecto, concluye que “ni las relaciones culturales ni la apariencia exterior ofrecen bases sólidas para juzgar la aptitud mental de las razas.” Más adelante, completa: “A esto debe agregarse la evaluación unilateral de nuestro propio tipo racial y de nuestra civilización moderna, sin ninguna investigación rigurosa de los procesos mentales de las razas y culturas primitivas, que puede conducir fácilmente a conclusiones erróneas.”³⁷ Es un equívoco partir del lugar común de que las facciones toscas determinen la inteligencia del individuo.

Asociar la apariencia física a la capacidad mental es un error. No obstante, la civilización desarrollada se ha acostumbrado asociar los rasgos físicos a la facultad intelectual del individuo. Boas también se incluye en el rango de los que así lo creen cuando dice: “Por analogía asociamos características mentales inferiores con facciones bestiales que recuerdan al bruto. En nuestro simple lenguaje diario, los rasgos brutales y la brutalidad están estrechamente vinculados.”³⁸ A pesar de condenar el racismo, la visión de Boas sobre el contraste entre lo primitivo y lo civilizado no escapa al etnocentrismo

³⁶ Ibid., pp. 26-27.

³⁷ Ibid., p. 32.

³⁸ Ibid., p. 31.

que, de una u otra manera, domina su razonamiento.³⁹ Por este motivo, no está lejos de la mirada común del europeo hacia *los otros* que él mismo crítica, pues siempre marca la supremacía del blanco ario.

Retomando la dicotomía primitivo-civilizado, volvamos al siglo XVI, siglo de grandes descubrimientos marítimos, y a los escritos de Miguel de Montaigne sobre el salvaje, el caníbal del nuevo mundo. En el capítulo XXX de sus *Ensayos*, describe la experiencia de un viajero (Villegaignon) que vivió doce años en las nuevas tierras, lugar hoy conocido como Brasil, 65 años después de que los españoles descubrieran América. Según Montaigne, el viajero era una persona simple y tosca, por lo tanto digno de credibilidad. Él creía que su testimonio era sincero, toda vez que no relataba racionalmente, intentando reforzar su interpretación del hecho; en lugar de eso, decía las cosas en su sentido puro, sin alterarlas para darles más verosimilitud.⁴⁰ Allí, el escritor francés relaciona al viajero con la figura del primitivo, pues por ser un hombre simple mantenía la pureza del primitivo que todavía no había sido corrompido por la civilización.

Montaigne comienza definiendo el término *bárbaro* de acuerdo con los griegos “(porque bárbaros llamaban los griegos a todos los extranjeros)”⁴¹. Sin embargo, cuando analiza el relato del mencionado viajero, concluye que el pueblo de estas nuevas tierras

³⁹ Recordando la acertada definición de etnocentrismo sostenida por Tzvetan Todorov en su *Nosotros y los otros*: “el etnocentrismo consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que yo pertenezco. El etnocentrismo es, por así decirlo, la caricatura natural del universalista. Éste, cuando aspira a lo universal, parte de algo particular, que de inmediato se esfuerza por generalizar; y ese algo particular tiene que serle necesariamente familiar, es decir, en la práctica, debe hallarse en su cultura. Lo único que lo diferencia del etnocentrismo – pero, evidentemente, en forma decisiva – es que éste atiende a la ley del menor esfuerzo y procede de manera no crítica: cree que sus valores son los valores, y esto le basta; jamás trata, realmente, de demostrarlo.” (Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México, Siglo XXI, 1991, p. 21.)

⁴⁰ Montaigne no tuvo en cuenta que todo relato a posteriori está contaminado por la subjetividad del que cuenta.

⁴¹ Montaigne, Miguel Eyquem de. *Ensayos Completos*. Tomo I. Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1984, p. 150. Teniendo en cuenta la antigüedad del texto, es interesante observar la explicación de Ferrater Mora acerca de las primeras ediciones de los *Ensayos*: “Edición de obras: La primera edición de *Les Essais* fue publicada en 1580 y comprendía sólo parte del texto actual, que corresponde a la edición póstuma de 1595 (con variantes de las ediciones de 1582 y 1588). La edición crítica llamada *Edición Municipal* y actualmente considerada como base para todas las ediciones, es la de F. Strowski (5 vols., 1906-1933); [...] En español existen dos traducciones íntegras de los *Essais*: *Ensayos completos*, 4 vols., Barcelona, 1963, y *Ensayos*, Madrid, 1971.” (Ferrater Mora, José. Op. cit., pp. 2454-2455.)

no tenía nada de bárbaro, puesto que más salvaje era el hombre civilizado. Además, resalta la costumbre de una civilización, al confrontarse con otra, mirarla desde la perspectiva de su propio desarrollo, no considerando que el otro también puede encontrarse en una categoría distinta de evolución. Dice:

...hallo que nada hay de bárbaro en la nación visitada por el hombre que dije, salvo que llamamos barbarie a lo que no entra en nuestros usos. En verdad no tenemos otra medida de la verdad y la razón sino las opiniones y costumbres del país en que vivimos y donde siempre creemos que existe la religión perfecta, la política perfecta y el perfecto y cumplido manejo de las cosas. Aquella gente es salvaje en el sentido en que salvajes llamamos a las frutas que la naturaleza espontáneamente ha producido, mientras en verdad las realmente salvajes son las que hemos desviado, con artificio, de lo común. Las otras tienen más vivas y vigorosas sus auténticas y útiles virtudes y propiedades, que nosotros hemos desvirtuado para acomodarlos a nuestro gusto corrompido.⁴²

Estos nuevos pueblos son bárbaros porque están más cerca de la naturaleza y del estado original, por este motivo son puros y sus costumbres son más saludables que la de los civilizados, o sea los europeos. Ellos son bárbaros porque no conocían las letras, el comercio, la ciencia, la política, la servidumbre; no conocían el vestido, el metal y el vino; tampoco conocían las palabras que expresan la mentira, la traición, el disimulo, la avaricia, la envidia, la difamación y el perdón.⁴³ Esto los hace más puros y por ende mejores que los civilizados, “[p]odemos, pues, llamar bárbaros a aquellos pueblos respecto a la razón, pero no respecto a nosotros, que los superamos en toda suerte de barbarie.”⁴⁴ Los vicios *civilizados* son la traición, la deslealtad, la crueldad y la tiranía. Todo esto hace del mundo del salvaje mejor que el del civilizado, pues allí no había corrupción ni injusticia. Mientras que el mundo del civilizado estaba plagado de miseria, hambre y desigualdad, reflexiona Montaigne.⁴⁵

⁴² Ibid., p. 153.

⁴³ Cf. Ibid., p. 154.

⁴⁴ Ibid., p. 157.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. 160.

Si miramos desde este punto de vista, concluimos que el proceso civilizador corrompe y el deseo de volver a lo primitivo sería la búsqueda del origen, de aquel estado de pureza que en el mundo civilizado desapareció.⁴⁶ En la modernidad este retorno significó un rechazo de la sociedad capitalista, coincidió con la búsqueda nostálgica de la armonía de una vida sencilla y más justa. Por ser más sencilla, supuestamente implicaría un estilo de vida más armonioso y menos complejo. Pero el hombre moderno sabe que el retorno a lo primitivo es imposible, excepto a través del arte y de la literatura. Esto explicaría el afán de primitivismo presente en el arte las primeras décadas del siglo XX.

Para Montaigne, el contacto entre el salvaje y el civilizado contaminó el pensamiento del primero, llevándolo a la ruina. Siglos después, encontramos otros estudiosos que concuerdan con este razonamiento, entre ellos el mencionado estudio de Boas cuando afirma que la expansión del europeo por el mundo tuvo un efecto devastador en las civilizaciones que todavía estaban en la etapa primitiva de la existencia, pues además de llevarles enfermedades letales, retardó y alteró su desarrollo.⁴⁷

Cuando se habla de primitivo en la primera mitad del siglo XX, no se puede dejar de mencionar a Lévy-Bruhl y su concepto de mentalidad primitiva.⁴⁸ El antropólogo

⁴⁶ Analizando los *Ensayos* de Montaigne, Todorov señala que el escritor francés reconoce la diversidad de las costumbres al declarar que bárbaros son todos los que no se nos parecen. Sin embargo, al describir los pueblos del Nuevo Mundo, Montaigne pone en práctica lo que el teórico denomina exotismo: la valoración del otro, elogiando lo desconocido y criticando los valores pertenecientes a uno mismo. Dice Todorov: "Las descripciones clásicas de la edad de oro y, si así se puede decir, de las tierras de oro, se han obtenido, pues, sobre todo mediante la inversión de rasgos que se observan entre nosotros y, en un grado pequeño, gracias a la observación de los otros." Más adelante completa: "... la evocación de la edad de oro se hace tradicionalmente en términos negativos, precisamente porque es el reverso de una descripción de nuestra propia edad." Es eso lo que hace Montaigne cuando describe a los caníbales de América, idealiza su imagen para criticar la sociedad europea. (Todorov, Tzvetan. Op. cit., p. 306.)

⁴⁷ Cf. Boas, Franz. Op. cit., p. 30.

⁴⁸ Franz Boas y Lucien Lévy-Bruhl formaban parte de un conjunto de figuras eminentes en el campo de la filosofía, la sociología y la antropología. A modo de anécdota, Gregorio Weinberg describe un encuentro entre ambos estudiosos donde se evidencian ciertas opiniones divergentes acerca de la oposición entre el pensamiento primitivo y el civilizado: "En 1929, con motivo de la aparición de *L'âme primitive*, tuvo lugar una reunión en la Sociedad Francesa de Filosofía [...], la que pasamos a glosar sumariamente, tanto por la importancia de las tesis sostenidas, como por la significación de las personalidades que intervinieron durante la misma. Luego de haber expuesto Lévy-Bruhl, sucinta y brillantemente, los puntos que consideraba más importantes de su doctrina, hizo uso de la palabra Franz Boas, eminente antropólogo de la Universidad de Columbia y máxima autoridad en cuestiones referentes a los esquimales, [...]. En diversas oportunidades, en conversaciones privadas e intercambio epistolar, Boas ya había señalado a Lévy-

francés caracteriza la mentalidad primitiva como *prelógica*, conducida por el principio de participación donde un ser o una cosa puede ser él mismo y otro a la vez. La noción de participación, de acuerdo con Lévy-Bruhl, es incomprensible para los civilizados, pues nuestro pensamiento, al contrario del pensamiento primitivo, está regido por el principio de la contradicción.⁴⁹ Para el primitivo, no existe la contradicción, en su lugar está el principio de participación, que es explicado a través de las fuerzas místicas, que, a su vez, dominan tanto el pensamiento del primitivo como su mundo. Es decir, el pensamiento del primitivo funciona de otro modo que nuestro pensamiento lógico, pues se rige por principios diferentes. A este pensamiento diverso, el antropólogo lo denomina *prelógico*. Sin embargo, este término no significa que el pensamiento primitivo sea *alógico* o *antilógico*, pues no está puesto en oposición a lo lógico. El pensamiento *prelógico* significa que éste no está condicionado por la misma lógica del pensamiento civilizado. El primitivo no razona como nosotros, pero esto no quiere decir que su pensamiento sea simplemente menos desarrollado que el nuestro, puesto que “[f]rente a algo

Bruhl algunas discrepancias que reiteró públicamente durante la mencionada sesión. Sostiene que la mentalidad llamada primitiva no es *cualitativamente distinta*, y que tampoco es la expresión de un *psiquismo específico*, ya que podemos comprobarlo nosotros mismos cada vez que nos ahoga una emoción intensa.” (Weinberg, Gregorio. *Prólogo a la primera edición castellana*, en Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 9.)

⁴⁹ El principio de contradicción, como término filosófico, es considerado un principio ontológico definido de la siguiente manera: “Es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo y bajo el mismo respecto” (Mora, José Ferrater. Op. cit., p. 683.). Aristóteles postuló distintos tipos de juicios (Universal afirmativo, Universal negativo, Particular afirmativo y Particular negativo). Las relaciones que pueden establecerse entre éstos se encuentran en la base de la lógica y el pensamiento de la cultura occidental. Los modos del pensar occidental serán, entonces, encadenamientos de juicios. No se piensan *las cosas* del mundo, sino bajo estas categorías. El principio de contradicción sería entonces inherente al pensamiento lógico occidental. Para el filósofo, “*es imposible que el mismo atributo pertenezca y no pertenezca al mismo sujeto, en un tiempo mismo, y bajo la misma relación...*” Luego concluye, “es imposible que nadie pueda concebir que una cosa exista y no exista al mismo tiempo. Según algunos, Heráclito es de otra idea; pero de que se diga una cosa no hay que deducir necesariamente que se piensa. Por otro lado, si es imposible que en el mismo ser se den al mismo tiempo los contrarios (y es necesario agregar a esta proposición todas las circunstancias que la determinan habitualmente) y si, finalmente, dos pensamientos contrarios no son otra cosa que una afirmación que se niega a sí misma, es indudablemente imposible que el mismo hombre conciba al mismo tiempo que una misma cosa es y no es. Por lo tanto, mentiría quien afirmase tener esta concepción simultánea, ya que, para tenerla, sería necesario que tuviese simultáneamente los dos pensamientos contrarios.” (Aristóteles. *Metafísica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 75-79.)

que le interesa, inquieta o espanta, el espíritu del primitivo no sigue la misma marcha que el nuestro. Sigue una vía distinta.”⁵⁰

En un texto anterior a *La Mentalidad Primitiva*, Lévy-Bruhl define la mentalidad prelógica de las sociedades inferiores en su relación con la ley de participación. En su libro *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*, cuya primera publicación data de 1910, dice:

Prelógica no debe hacernos creer que esta mentalidad constituye una especie de etapa anterior, en el tiempo, a la aparición del pensamiento lógico. ¿Han existido alguna vez grupos de seres humanos o prehumanos, cuyas representaciones colectivas no hayan obedecido a las leyes lógicas? Lo ignoramos: en todo caso es muy poco verosímil. Por lo menos, la mentalidad de las sociedades de tipo inferior, que yo llamo *prelógica*, por carecer de una palabra más adecuada, no presenta del todo ese carácter. No es *antilógica*; tampoco es *alógica*. Llamándola *prelógica* solamente quiero significar que no se limita ante todo, como nuestro pensamiento, a abstenerse de la contradicción. Obedece ante todo la ley de participación. Orientada de esta manera, no se complace gratuitamente en lo contradictorio (lo que le haría regularmente absurda para nosotros), pero ni siquiera piensa en evitarlo. La contradicción a menudo le es indiferente. De aquí viene que sea tan difícil de seguir.⁵¹

Los postulados de Lévy-Bruhl provocaron diversas opiniones contrarias y también polémicas, tal vez por basarse en relatos de viajeros, marinos y misioneros, pero no en un trabajo de campo directo. Asimismo, para muchos estudiosos, carece de una fundamentación científica sólida, toda vez que estos relatos fueron mediatizados por la subjetividad de quienes experimentaron vivir entre los pueblos considerados primitivos.⁵²

Una de las críticas se centra en el hecho de que al explicar el pensamiento prelógico y la relación de éste con las fuerzas ocultas y con las prácticas mágicas, no tuvo en cuenta

⁵⁰ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 35.

⁵¹ Lévy-Bruhl, Lucien. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Buenos Aires, Lautaro, 1947 [1910], p. 69.

⁵² Los escritos de Lévy-Bruhl carecen de fundamentación empírica, puesto que el antropólogo no ha realizado trabajos de campo, es decir, no ha estado en los lugares por él evaluados ni ha mantenido contacto directo con los descendientes de los pueblos descritos. (Véase: Weinberg, Gregorio. *Prólogo a la primera edición castellana*, en Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 15-19 y Cantoni, Remo. *El pensamiento de los primitivos*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1974 [1963], pp. 31-32.)

que muchas formas de este pensamiento, y también la magia, perduran en los pueblos considerados civilizados.⁵³

Lévy-Bruhl plantea que la mentalidad primitiva, prelógica, es contraria a la nuestra por entender de otro modo la relación de causa y efecto. La causa de cualquier hecho, por más insólito que parezca, es atribuida a las fuerzas sobrenaturales u ocultas, es decir, la causa es un instrumento de tales fuerzas y por lo tanto nunca tiene una explicación natural o lógica. Los primitivos no demuestran interés en el motivo de los sucesos porque, de acuerdo con su razonamiento, ya tienen explicación y ésta reside en las energías místicas que dominan su pensamiento. Desconocen lo fortuito, pues para estos pueblos no existe el azar, ya que todo tiene un origen místico. Por eso dan poca importancia a las razones que determinan los acontecimientos. Dice Lévy-Bruhl:

Como no hay azar, y como, por otra parte, la mentalidad primitiva desprecia buscar las razones por las cuales un hecho se produce o deja de producirse, resulta que lo inesperado, insólito, extraordinario, es acogido con mayor emoción que sorpresa. La noción de insólito o de extraordinario, sin ser definida expresamente como en nuestro concepto, es sin embargo más familiar a la mentalidad primitiva: es una de las nociones tan generales y concretas como las de *mana*, *orenda*, *psila*, etc. Cuyos caracteres ya analicé en otra parte.

Lo insólito puede ser relativamente frecuente; y la indiferencia de la mentalidad primitiva a las causas mediatas se compensa, por así decirlo, por una atención siempre alerta ante la significación mística de todo lo que la hiera.⁵⁴

Como vimos, el pensamiento primitivo no obedece a las leyes de la lógica aristotélica que rige el pensamiento *civilizado*. Funciona con una lógica distinta que muchas veces nos parece absurda e ininteligible. Sus representaciones colectivas difieren de las nuestras por poseer un carácter místico y su mentalidad está orientada de manera distin-

⁵³ En una obra póstuma, *Les Carnets*, Lévy-Bruhl reconoce las supervivencias del pensamiento arcaico en las sociedades civilizadas. Asimismo, se retracta de muchas afirmaciones que ha hecho y reelabora algunos de sus conceptos, entre ellos el principio de participación. *Les Carnets* fue escrito entre los años 1938 y 1939 y publicados por primera vez en París, en 1949.

⁵⁴ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 54.

ta.⁵⁵ Por este motivo, acontecimientos inesperados son inmediata e ingenuamente asociados a algo insólito que acaba de suceder. Los dos hechos están conectados a través de una relación mística y el primero tiene la capacidad de producir al otro.

Según este antropólogo, los primitivos son impermeables a la experiencia⁵⁶, es decir, no aprenden con la experiencia. Ésta tampoco cambia su forma de razonar o sus actitudes. La experiencia no modifica la manera de sentir y entender las relaciones místicas, que a su vez están preformadas y no se originan en la experiencia. Por ese motivo afirma que “[l]a experiencia no tiene el poder de sacarlos del engaño como tampoco de instruirlos. En una infinidad de casos, su mentalidad, como hemos visto más arriba, es impermeable a la experiencia.”⁵⁷

Los seres y los objetos están unidos a una representación colectiva a través de la ley de “participación”, que Lévy-Bruhl define del siguiente modo: “llamaré *ley de participación* al principio propio de la mentalidad ‘primitiva’ que rige las relaciones y las prerrelaciones de esas representaciones. [...] Diré que, en las representaciones colectivas de la mentalidad primitiva, los objetos, los seres, los fenómenos pueden ser, de manera incomprensible para nosotros, a la vez ellos mismos y algo distinto que ellos mismos. De una manera menos incomprensible, emiten y reciben fuerzas, virtudes, cualidades, acciones místicas, que se hacen sentir fuera de ellos, sin dejar de ser lo que son.”⁵⁸ Más adelante, agrega: “En otros términos, para esta mentalidad, la oposición entre la unidad y la pluralidad, lo mismo y lo otro, etc., no impone la necesidad a afirmar uno de sus términos si se niega el otro, y recíprocamente.”⁵⁹

Para nosotros, los civilizados, una cosa no puede ser ella misma y su opuesto, u otra cosa a la vez; esta idea sería, a nuestro entender, absurda. Como ejemplo, cita el

⁵⁵ Cf. Lévy-Bruhl, Lucien. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Op. cit., p. 61.

⁵⁶ Cf. Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 51.

⁵⁷ Lévy-Bruhl, Lucien. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Op. cit., p. 66.

⁵⁸ Lévy-Bruhl, Lucien. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Op. cit., p. 67.

⁵⁹ Lévy-Bruhl, Lucien. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Op. cit., p. 68.

caso de los aborígenes de Brasil que pueden ser humanos y *araras*⁶⁰ al mismo tiempo; no son como una *arara*, ni se metamorfosean en ellas: son a la vez uno y otro ente. Estas aves son la imagen que ellos tienen de sí mismos, y, por lo tanto, se identifican con ellas. Esta identificación es naturalmente posible “para una mentalidad regida por la ley de la participación.” Se observan modos similares en las sociedades totémicas: “Todas las sociedades de forma totémica comportan representaciones colectivas del mismo género, implicando una sociedad semejante entre los individuos de una grupo totémico y su tótem.”⁶¹

El universo de los primitivos descrito por Lévy-Bruhl es gobernado por fuerzas ocultas. Las prácticas mágicas, las ceremonias y los rituales forman parte de su vida cotidiana y todos los sucesos tienen una explicación mística. Los primitivos se sienten rodeados por fuerzas sobrenaturales. Los seres invisibles, los antepasados, los espíritus de los muertos, los magos y hechiceros, están siempre presentes en sus vidas. La frontera que separa el mundo visible del invisible es permeable, ambos están en constante comunicación. Los sueños constituyen el punto de contacto entre estos dos mundos, son el medio de comunicación con el mundo invisible y con los muertos. Los primitivos creen en su poder mágico; los sueños son revelaciones y premoniciones.

En ese contexto mágico, los seres animados e inanimados, hombres, animales, objetos y fenómenos de la naturaleza, están conectados místicamente y se comunican entre sí. Asimismo, el hombre primitivo tiene la tendencia a personificar animales y objetos, atribuyéndoles conciencia, poderes sobrenaturales y capacidad de entender su lenguaje.

Volviendo al concepto de participación, a fines de los años 50 el filósofo rumano Mircea Eliade retoma este concepto para explicar la dicotomía entre lo sagrado y lo pro-

⁶⁰ Guacamayos rojos.

⁶¹ Lévy-Bruhl, Lucien. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Op. cit., p. 68.

fano en las sociedades arcaicas. Al observar el comportamiento del hombre primitivo, plantea que “los objetos del mundo exterior, tanto, por lo demás, como los actos humanos propiamente dichos, *no tienen valor intrínseco autónomo*. Un objeto o una acción adquieren un *valor* y, de esta forma, llegan a ser *reales*, porque participan, de una manera u otra, en una realidad que los trasciende.”⁶² Los objetos o acciones tienen valor (y pasan a ser sagrados) cuando establecen una relación (una participación) con un símbolo determinado o cuando son considerados un mito. Por este motivo, “[e]l objeto aparece entonces como receptáculo de una *fuerza extraña* que lo diferencia de su medio y le confiere *sentido y valor*.”⁶³ Por ejemplo, una piedra puede ser convertida en “preciosa”, poseedora de una fuerza mágica o religiosa, debido al hecho de estar relacionada con símbolos o por representar algo.

Sin embargo, en ese caso, la noción de participación difiere de la de Lévy-Bruhl por ser una representación. El objeto es identificado con un símbolo, pero no es el símbolo, no se funde ni tampoco se confunde con él. Aquí la participación establece un vínculo. El objeto pasa a existir trascendentalmente en la medida que se liga con un determinado símbolo. Y la acción humana pasa a tener valor en la medida que repite las acciones de los dioses, los héroes o los antepasados. Es decir, tales acciones son importantes por su significación mítica que remite a los orígenes de la creación.

Esta vuelta simbólica al pasado implica un ritual. Las acciones de los hombres son convertidas en un rito que, a su vez, repite los actos de los dioses, héroes o antepasados míticos. Eliade afirma que “[t]odo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo”⁶⁴, pero más adelante agrega: “entre los ‘primitivos’ no sólo los rituales tienen su modelo mítico, sino que cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que *repi-*

⁶² Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, 1982 [1949]. p. 14.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

te exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado.” El ritual repite el acto de la creación y proyecta al hombre a “la época mítica del comienzo.”⁶⁵ En la visión del filósofo romano, este comienzo mítico es la *Edad de Oro*, el momento de la creación, cuando el mundo era perfecto e inocente.⁶⁶ A través del rito, el hombre primitivo intenta restaurar este reino y volver al paraíso perdido.

Considerando el retorno al comienzo, retomamos el sentido etimológico de la palabra *arcaico*. Este vocablo procede del griego *archaios*, antiguo. Pero también de *arché*, que significa comienzo, principio, origen o causa, por un lado, y gobierno e imperio, por otro.⁶⁷ Analizando el doble significado incluido en la etimología de este vocablo, Régis Debray encuentra en la palabra *arcaico* no la vuelta al pasado, ni el uso de formas anticuadas, sino la búsqueda del hombre por revelar el lado profundo y oculto de su ser, algo reprimido:

En griego, *arché* quiere decir *comienzo y punto de partida*; pero también, e indisolublemente, *mando y poder*. El uso moderno de la palabra tiende a separar los dos sentidos de anterioridad y autoridad, separación que a veces hace que la modernidad sea opaca para los modernistas.

‘Arcaico’: no un lugar en el tiempo sino en el escalonamiento de las determinaciones; no lo superado sino el sustrato; no lo caído en desuso sino lo profundo; no lo perimido sino lo reprimido. No es una causalidad que numerosos misterios culturales contemporáneos no se dejen penetrar sino por los rayos X de las sociedades primitivas.⁶⁸

⁶⁵ Ibid., p. 29.

⁶⁶ La “Edad de Oro” en la mitología romana correspondía a la época del reinado de Saturno, cuando los dioses y los hombres convivían en armonía y felices. No había hambre ni miseria, tampoco había enfermedades ni vejez, los hombres vivían eternamente jóvenes y la muerte era simplemente un sueño eterno, tranquilo y profundo. Este reino armonioso, inocente y feliz se desvaneció y desde entonces, los antiguos romanos buscaban restaurarlo a través de los rituales en honor al Dios Saturno. (Cf. Grimal, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires, Paidós, 2005 [1951], p. 146.)

⁶⁷ Véase: Monlay, Pedro Felipe. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Imprenta y estereotipa de Aribau, 1881; Lopez, José Francisco. *Filología, etimología y filosofía de las palabras griegas de la lengua castellana*. Buenos Aires, Imprenta del “Provenir”, 1883; *Diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid, Álvarez Hermanos Impresores, 1887; Corominas, Joan y Pascual, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 2000.

⁶⁸ Debray, Régis, *El arcaísmo posmoderno*. Buenos Aires, Manantial, 1996, p. 58.

Retomando el concepto de sociedades inferiores (*prelógicas*) y sociedades superiores (*lógicas*) planteado por Lévy-Bruhl, comparemos estos posicionamientos con los de Claude Lévi-Strauss cuando coteja las sociedades llamadas primitivas y las civilizadas, proponiendo que una no es inferior a la otra. Ambos antropólogos divergen sobre algunos temas. En lo referente a la mentalidad primitiva, Lévi-Strauss se opone a Lévy-Bruhl. El primero plantea que no existe específicamente una *mentalidad primitiva*, pues las sociedades, sean primitivas o civilizadas, funcionan de acuerdo con la misma mentalidad, o sea, no existen mecanismos distintos que determinen el pensamiento de una u otra sociedad.

Lévi-Strauss discute la demarcación del campo de lo primitivo y pone en duda su definición. En su libro *Antropología estructural* (1958), establece el concepto común que se tiene del *primitivo*, de la siguiente manera: "Sabemos que 'primitivo' designa un vasto conjunto de poblaciones que han permanecido ignorantes de la escritura y sustraídas, en consecuencia, a los métodos de investigación del historiador puro; sociedades a las que la expansión de la civilización mecánica ha llegado sólo en época reciente: extrañas, pues, por su estructura social y su concepción del mundo, a nociones que la economía y la filosofía políticas consideran fundamentales cuando se trata de nuestra propia sociedad."⁶⁹ Sin embargo, los estudiosos de los pueblos y civilizaciones primitivas, sean historiadores, arqueólogos o etnólogos, muchas veces, sólo tuvieron acceso a fragmentos de tales culturas que resistieron al tiempo, esto no les permitió tener una visión clara y abarcadora del conjunto.

Para este antropólogo, "un pueblo primitivo no es un pueblo atrasado." Del mismo modo, "[u]n pueblo primitivo no es tampoco sin historia, aunque el desenvolvimiento de ésta se nos escape muy a menudo".⁷⁰ No se puede decir que un pueblo no

⁶⁹ Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Op. cit., p. 137.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 138.

tiene historia simplemente porque no conocemos su pasado, sea por que no se hallan vestigios arqueológicos o por no poseer tradición oral que nos permita tener acceso a su pasado histórico. Es imposible que un pueblo no tenga historia. No se puede decir que una sociedad sea primitiva porque no posea técnicas desarrolladas o una organización social compleja. Para Lévi-Strauss, “todas las sociedades humanas tienen tras ellas un pasado”⁷¹. Por lo tanto, no existen “pueblos sin historia”, lo que hay son pueblos cuya historia no conocemos.

Tal vez la razón por la cual algunos pueblos permanecieron en el estado denominado primitivo, se debió a que su progreso ocurrió lentamente, a que su desarrollo fue casi imperceptible; otra posibilidad pudo haber sido que su ciclo de evolución, al ser interrumpido precozmente, los dejó estancados en el tiempo, “los fijó en una inercia definitiva.”⁷² Además, una sociedad llamada primitiva puede presentar avances en algunos aspectos y retrasos en otros. En el primer punto, Lévi-Strauss concuerda con Boas cuando el inglés plantea que la dispersión de los europeos por el mundo y la invasión de pueblos lejanos (que todavía se encontraban en el estado primitivo), provocó un desequilibrio en el proceso de desarrollo natural de dichos pueblos. Dice Boas que “[l]a rápida dispersión de los europeos por el mundo entero destruyó todos los promisorios comienzos que habían surgido en varias regiones. Así, pues, ninguna raza, excepto la de Asia oriental, tuvo oportunidad de evolucionar independientemente. La expansión de la raza europea interrumpió el desarrollo de los gérmenes existentes, sin miramientos por la aptitud mental de los pueblos entre quienes se desenvolvía.”⁷³ Lévi-Strauss también concuerda con Boas en otro punto: cuando se refiere a que se suele observar al primitivo

⁷¹ Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. México, Siglo XXI, 1987 [1961], p. 314.

⁷² Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Op. cit., p. 139.

⁷³ Boas, Franz. Op. cit., p. 30.

desde la perspectiva del civilizado. Tal mirada genera un prejuicio racista (lo que Boas llamó “aversión instintiva a los tipos extranjeros”⁷⁴).

En cuanto a la oposición entre primitivo y civilizado, Lévi-Strauss no considera al primero como inferior, mas aclara que es común mirar al *rezagado* desde la perspectiva del *adelantado*. Esta mirada genera un prejuicio racista del *civilizado* contra el *salvaje* que, aclara, no comparte, y que tiene raíces en los fundamentos psicológicos y culturales de nuestra civilización. Dice:

La actitud más antigua, y que descansa sin duda sobre fundamentos psicológicos sólidos en vista de que tiende a reaparecer en cada uno de nosotros cuando nos hallamos puestos en una situación inesperada, consiste en repudiar pura y simplemente las formas culturales – morales, religiosas, sociales, estéticas – que están más alejadas de aquellas con las que nos identificamos. ‘Costumbres de salvajes’, ‘eso no es cosa nuestra’, ‘no debiera permitirse eso’, etc., otras tantas reacciones groseras que traducen este mismo estremecimiento, esta misma repulsión en presencia de maneras de vivir, de creer o de pensar que nos son ajenas. Así la Antigüedad confundía todo lo que no participa de la cultura griega (y luego grecorromana) bajo el mismo nombre de bárbaro; la civilización occidental utilizó después el término de salvaje con el mismo sentido.⁷⁵

El antropólogo no entiende el progreso de una civilización como un proceso de desarrollo lineal y escalonado en el tiempo, como un proceso continuo. El progreso ocurre por “saltos”, por “mutaciones”, por cambios.⁷⁶ También puede darse a través del contacto entre diversos pueblos o del acopio de experiencias; los pueblos van aprendiendo y cambiando su cosmovisión y forma de vida en la medida en que van probando. Esto denota que, al contrario del pensamiento de Lévy-Bruhl, la experiencia sirve de enseñanza para los pueblos llamados primitivos y es importante para su desarrollo.

En sus estudios, Lévi-Strauss critica el modo en que la sociedad occidental evalúa a las culturas primitivas. Considera que ciertos posicionamientos frente a estas so-

⁷⁴ Boas, Franz. Op. cit., p. 20.

⁷⁵ Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Op. cit., p. 308.

⁷⁶ Cf. Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Op. cit., p. 317.

ciudades son un prejuicio del civilizado que observa al *otro* desde el lugar hegemónico de su cultura. No concuerda con que exista una *mentalidad primitiva* que funcione de diversa forma a cómo lo hace la del civilizado. Para él, el pensamiento del hombre primitivo se rige a través de una lógica análoga al del civilizado, o mejor, a la de todo hombre. En este sentido, en su libro *El pensamiento salvaje* (1962) expone su discordancia con respecto a la hipótesis de la ineptitud del primitivo para el pensamiento abstracto y señala su interés por el conocimiento objetivo⁷⁷ y también el científico, puesto que el hombre primitivo poseía conocimientos de orden científico adquiridos a través de la intuición sensible y de la herencia de sus antepasados.⁷⁸

Al contrario de lo que había sido considerado por algunos estudios antropológicos anteriores, el pensamiento mágico, según Lévi-Strauss, no es opuesto al científico, ni tampoco la magia es “una forma tímida y balbuciente de la ciencia”.⁷⁹ El pensamiento mágico se rige por leyes semejantes a las que rigen el pensamiento científico. Por lo tanto, el antropólogo replantea la concepción del pensamiento mágico y lo ubica en el mismo nivel del científico:

El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo la analogía formal que las emparenta y que

⁷⁷ “Este gusto por el conocimiento objetivo constituye uno de los aspectos más olvidados del pensamiento de los que llamamos ‘primitivos’. Si rara vez se dirige hacia realidades del mismo nivel en el que se mueve la ciencia moderna, supone acciones intelectuales y métodos de observación comparables. En los dos casos el universo es objeto de pensamiento, por lo menos tanto como medio de satisfacer necesidades.” (Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura económica, 1975 [1962], p.13.)

⁷⁸ “...para elaborar las técnicas, a menudo prolongadas y complejas, que permiten cultivar sin tierra, o bien sin agua, cambiar granos o raíces tóxicas en alimentos, o todavía más, utilizar esta toxicidad para la caza, la guerra, el ritual, no nos quepa la menor duda de que se requirió una actitud mental verdaderamente científica, una curiosidad asidua y perpetuamente despierta, un gusto del conocimiento por el placer de conocer, pues una pequeña fracción solamente de las observaciones y de las experiencias (de las que es necesario suponer que estuvieron inspiradas, primero y sobre todo, por la afición al saber) podían dar resultados prácticos e inmediatamente utilizables. Y hagamos a un lado a la metalurgia del bronce y del hierro, la de los metales preciosos, y aun el simple trabajo del cobre nativo por el simple procedimiento del martilleo que precedieron a la metalurgia en varios milenios, y todos los cuales exigen ya una competencia técnica muy considerable. El hombre del neolítico o de la protohistoria es, pues, el heredero de una larga tradición científica.” (Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Op. cit., pp. 32-33.)

⁷⁹ Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Op. cit., p. 30.

hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda. Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (pues, desde este punto de vista, es verdad que la ciencia tiene más éxito que la magia, aunque la magia prefigure a la ciencia en el sentido de que también ella acierta algunas veces), pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican.⁸⁰

El antropólogo belga cuestiona las tesis de Lévy-Bruhl cuando señala que los pueblos llamados primitivos aprenden con la experiencia y que estos conocimientos son transmitidos de generación en generación. Al citar ejemplos de tal índole, afirma:

Este saber desinteresado y atento, afectuoso y tierno, adquirido y transmitido en una atmósfera conyugal y filial, está descrito aquí con una simplicidad tan noble que parece superfluo, a propósito de esto, evocar las hipótesis, por demás raras, inspiradas a algunos filósofos en virtud de una concepción demasiado teórica del desarrollo de los conocimientos humanos. Nada, aquí, echa mano de la intervención de un supuesto 'principio de participación', ni de un misticismo empastado de metafísica, al cual no percibimos más que a través del cristal deformador de las religiones establecidas.⁸¹

Asimismo pone en tela de juicio los postulados que aseveran la simplicidad del pensamiento y la naturaleza animal del hombre primitivo. Para él, el *salvaje* está lejos de la concepción de pureza e inocencia que el Occidente ayudó a fundar. En este sentido, afirma: "Nunca en ninguna parte, el 'salvaje' ha sido, sin la menor duda, ese ser salido apenas de la condición animal, entregado todavía al imperio de sus necesidades y de sus instintos, que demasiado a menudo nos hemos complacido en imaginar y, mucho menos, esa conciencia dominada por la afectividad y ahogada en la confusión y la participación".⁸² Lévi-Strauss no concuerda con quienes reducen el hombre primitivo a un ser inferior al civilizado. Por este motivo advierte la complejidad del mecanismo reflexivo

⁸⁰ Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Op. cit., p. 30.

⁸¹ Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Op. cit., p. 64.

⁸² Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Op. cit., p. 69.

del *pensamiento salvaje*, complejidad que caracteriza el pensamiento de todo ser humano.

Al reseñar los diferentes abordajes sobre el concepto de primitivo, observamos que las opiniones convergen en un punto: la noción de primitivo remite al pueblo o cultura del pasado, a los orígenes de la civilización. Por lo tanto, al referirse a la subsistencia del primitivo en la actualidad, algunos estudiosos señalan que se suele considerar al primitivo como aquél que no progresó. Dicha sentencia es vertida desde el lugar de la *civilización*. Comparándolo con el *civilizado*, se afirma que el *primitivo* no alcanzó los niveles de desarrollo económico, social y cultural que caracterizan al civilizado (occidental). Tal razonamiento, polémico y prejuicioso, es puesto en oposición a los juicios que entienden lo primitivo como poseedor de una cultura diferente, sin considerarlo en una situación inferior frente a lo que se supone una cultura civilizada.

Como dijimos al inicio de este capítulo, ciertos temas relacionados con la antropología empezaron a despertar el interés de escritores y artistas en América Latina y, particularmente, en la Argentina hacia la primera mitad del siglo XX. Entre los estudios antropológicos, se destacaron las teorías de Lévy-Bruhl que tuvieron una gran importancia en el ámbito literario.

Los escritores y críticos de ese entonces, desilusionados con el sistema capitalista occidental, se sentían identificados con las tesis de Lévy-Bruhl al respecto de la mentalidad primitiva. Por eso, veían, en los postulados del antropólogo, una manera de integración entre hombre y naturaleza; una forma de combinación entre el pensamiento, la emoción y el sentimiento, que habían sido separados por el pensamiento lógico y racional.

Así, no es de extrañar que Julio Cortázar también se sintiera atraído por la lectura del antropólogo francés, quien marcó profundamente por lo menos una etapa de su

obra. Pero antes de abordar sus textos, es menester mencionar a dos escritores rioplatenses donde el universo mágico del hombre primitivo ya se encuentra delineado. Nos referimos a Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges, sus indudables antecesores.

Sabemos que la selva cumple un papel primordial en la narrativa de Quiroga. Es allí donde, según Marta L. Canfield, se cruzan lo real y lo fantástico.⁸³ La selva representa el retorno a las raíces americanas y un rechazo a la civilización occidental. El cuentista se vuelca a la naturaleza colosal en un afán de encontrar la pureza en su estado primitivo. Sin embargo, ésta no aparece sublimada como hacían los románticos. En su caso, la selva es el lugar donde se desarrollan ciertos temas recurrentes de su cuentística como la muerte, la locura, las alucinaciones y los delirios.⁸⁴ En ese escenario habitado por hombres y bestias, Quiroga explora el costado oscuro del inconsciente, la zona no racional y la dimensión animal del hombre.

Con respecto a los escritores atentos al desarrollo de las ciencias antropológicas, destacamos primeramente a Borges quien leyó a Frazer y también a Lévy-Bruhl. *La Rama Dorada* le sirve de fuente para la escritura de *El arte narrativo y la magia*, publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1932,⁸⁵ donde el escritor defiende el efecto mágico de la palabra, siendo ésta el medio por el cual se postula una realidad en la escritura.

Así como Borges que analiza de los conceptos de magia planteados por Frazer para aplicarlos a la literatura, vemos que algunos postulados del antropólogo francés Lévy-Bruhl aparecen en la cuentística de Cortázar de los primeros años. Su interés por asuntos relativos a la antropología quedaron registrados en una entrevista concedida a

⁸³ Canfield, Marta L. *Transformación del sitio: verosimilitud y sacralización de la selva*, en Quiroga, Horacio. *Todos lo cuentos*. Edición crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1993], p. 1362.

⁸⁴ Sobre este asunto, véase el ensayo de Milagros Ezquerro, *Los temas y la escritura quiroguianos* (en Quiroga, Horacio. *Todos lo cuentos*. Edición crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1993], pp. 1379-1414).

⁸⁵ Borges, Jorge Luis. *El arte narrativo y la magia*, en *Sur*. Nº 5, año III. Buenos Aires, 1932, pp. 172-179. Más adelante analizaremos este texto detenidamente.

Sara Castro-Klarén algunos años antes de la muerte del escritor. En esa ocasión, Cortázar admite la influencia que los estudios antropológicos y, principalmente, las teorías de Lévy-Bruhl ejercieron sobre su escritura:

En realidad, yo pasé de la filosofía pura que leía en Argentina: Aristóteles, Platón, Kant, pasé, digamos a la antropología, un poco a través de Cassirer, a quien leí enormemente en mis últimos años de la Argentina y que me influyó mucho. Y luego la antropología en la línea de Lévy-Bruhl y luego, más tarde, Lévi Strauss. Yo pienso que ese tipo de antropología me mostró una serie de dimensiones que funcionaban dentro de la órbita de mis intereses literarios, que eran al mismo tiempo y son mis intereses de tipo vital. Esa nueva concepción de la mentalidad primitiva con todas las diferencias que hay entre los dos Lévi me fascinó y me fascina, porque la lectura de esos estudios amplifica enormemente la concepción cotidiana de la inteligencia humana, de la conducta humana, de la relación del hombre con su universo.⁸⁶ Y eso, pienso yo, en libros como *Rayuela* y, entre líneas, en muchos de mis cuentos y otros textos, se hace sentir de manera bastante marcada. Aquí, por ejemplo, en este pueblito de Saignon donde paso el verano, cada vez que me encuentro con los campesinos de la región, de quien soy muy buen amigo, nos tomamos juntos un trago y hablamos; me fascina escucharlos, dejarlos hablar y darme cuenta cuál es su *weltanschauung*⁸⁷, cómo ven el mundo, cómo es. Hasta qué punto llega su visión, cuál es el peso de la tradición y los prejuicios y el trabajo de la propia inteligencia, muchas veces agudísima y crítica. Para eso me ayuda mucho el conocimiento previo de los comportamientos, de la mentalidad humana en contextos históricos diferentes. No quiero decir que cualquier otro no podría sacar las mismas conclusiones. Pero creo que la lectura de escritores como Malinovsky o Lévy-Bruhl o Lévi Strauss me vuelve más receptivo a determinadas cosas que dicen aquí los campesinos y que, con mucha frecuencia, no es comprendido o produce una cierta sorpresa o escándalo o risa en la gente "cultura" que los escucha.⁸⁸

⁸⁶ En el momento de esta entrevista, Cortázar ya tenía en cuenta las diferentes posiciones de los antropólogos Lévy-Bruhl y Lévi-Strauss. Atiende asimismo al giro que se produjo en el campo de la antropología en lo que concierne la concepción de lo primitivo, principalmente con la introducción de los estudios de Lévi-Strauss a partir de la década del 50 acerca de las sociedades así consideradas. Igual observación podemos advertir en el análisis de Cortázar sobre la obra de Adolf Wölflí, publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* en 1967, y que utilizamos como epígrafe para este capítulo. Allí, Cortázar llama la atención sobre los estudios antropológicos posteriores al de Lévy-Bruhl que apuntaban lo abusivo de término prelógico. Quizás se refiera a los planteos de Lévi-Strauss que cambiaron la forma de mirar, inquirir y evaluar las sociedades consideradas primitivas.

⁸⁷ **Weltanschauung.** f. concepto del mundo // ideología f. // ideario m. // cosmovisión f. (*Diccionario de las lenguas españolas y alemanas*. Barcelona, Editorial Heder, 1971 [1953], p. 1237.). **Cosmovisión.** (Calco de *Weltanschauung*). Manera de ver e interpretar el mundo. (*Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 673.)

⁸⁸ Castro-Klarén, Sara. *Julio Cortázar, lector. Conversaciones con Julio Cortázar*, en *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, oct-dic 1980, p. 26. En su libro *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Saúl Sosnowski lleva adelante un análisis de los cuentos de Cortázar a la luz de los estudios de Ernst Cassirer, especialmente en lo que se refiere a la mentalidad mítica abordada por el filósofo. (Véase: Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*.

La inquietud de Cortázar respecto de estas temáticas y su incansable búsqueda de nuevas lecturas, lo llevaron por el sendero de la antropología de Lévy-Bruhl. Del antropólogo francés y de su libro *La Mentalidad Primitiva*, rescata el ámbito de los hombres primitivos, quienes sostienen una visión mágica del mundo en la que misticos rituales están a la orden del día. También destaca el principio de participación, que consiste en que alguien pueda ser uno y otro a la vez, y que tantas veces hemos leído en sus relatos. Las tesis de Lévy-Bruhl están presentes tanto en sus cuentos como también en sus textos críticos, es el caso de *Para una poética*.⁸⁹ Allí, Cortázar asemeja el poeta al primitivo por su pensamiento analógico. Esta concepción era, según Lévy-Bruhl, propia del primitivo.⁹⁰ De este modo, el escritor argentino logra aprovechar esta cosmovisión primitiva para sus fines literarios. Por eso, concordamos con Sara Castro-Klarén cuando afirma que:

La figura del hombre que la antropología presenta en 'lo primitivo' es una figura que admite rituales no siempre accesibles a la lógica de Occidente. El llamado 'pensamiento mágico' que describe Lévy-Bruhl da cuenta de lo poético en las lenguas y los mitos de 'primitivos' que ya no son niños sino más bien sacerdotes o sabios. La fricción entre el conocimiento de Occidente y el conocimiento o 'magia' del llamado primitivo, es un espacio inestable e impredecible en el que Cortázar reconoce su búsqueda de un 'más allá' dentro de la realidad cotidiana suya o nuestra.⁹¹

Cortázar utiliza las ideas de Lévy-Bruhl como fundamento de su propia poética.

Sin embargo, otros ingredientes entran en la olla del primitivo, del *matabelé* (el primiti-

México, Fondo de Cultura Económica, 1945 [1944]; Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. 3 Tomos. México, Fondo de Cultura Económica, 1971 [1923 y 1964]; Cassirer, Ernst. *Mito y lenguaje*. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva Visión, 1959 y Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit. pp. 16-19.)

⁸⁹ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *La Torre*. Año II, n° 7. Puerto Rico, julio-septiembre 1954.

⁹⁰ Sobre la relación entre los postulados de Lévy-Bruhl y los textos críticos de Cortázar trataremos más adelante.

⁹¹ Castro-Klarén, Sara. *Rayuela: los contextos*, en Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1991], p. 646.

vo descrito por el propio Cortázar en *Para una poética* y que aquí utilizamos metafóricamente para designar al escritor). Él es el *primitivo canibal* que devora el legado de la cultura occidental, lo sintetiza, lo transforma en un *caldo sustancioso* que le sirve de alimento, al modo del escritor antropófago postulado por Haroldo de Campos, que veremos en seguida. En ese sentido, podemos decir que su obra se constituye de diversos ingredientes, como señalaron Aníbal Ford y Eduardo Romano: “Frazer, Lévy-Bruhl (directamente o divulgado por Blondel), Jung sustentan una poética que funde surrealismo y metafísica y que se apoya en los viejos ancestros rituales, míticos, mágicos; más que en la historia o la cultura concretas, las cuales, con sus contradicciones, también están presentes en la obra de Cortázar.”⁹²

En su cuentística, el universo primitivo aparece de modos diversos. Sobre este asunto nos detendremos en los capítulos que siguen.

⁹² Ford, Aníbal y Romano, Eduardo. *Literatura y mito*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 40. Es importante señalar que Charles Blondel aquí citado fue uno de principales escritores que se dio a la tarea de comentar y criticar las obras de Lévy-Bruhl. Tales comentarios fueron publicados en la *Revue de Métaphysique et de Morale* y corresponden a los artículos: *L'âme primitive d'après Lévy-Bruhl*; *La surnaturelle et la nature dans la mentalité primitive, d'après M Lévy-Bruhl*; *La mythologie primitive, d'après M Lévy-Bruhl*; y *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs d'après m. Lévy-Bruhl*. (Véase: Blondel, Charles. *L'âme primitive d'après Lévy-Bruhl*. París, Libraire Armand Colin, 1928, pp. 381-407; Blondel, Charles. *La surnaturelle et la nature dans la mentalité primitive, d'après M Lévy-Bruhl*, en *Revue de Métaphysique et de Morale*. N° 4. año 39. París, octobre-décembre 1932, pp. 539-567; Blondel, Charles. *La mythologie primitive, d'après M Lévy-Bruhl*, en *Revue de Métaphysique et de Morale*. N° 3. año 43. París, Juillet 1936, pp. 465-486; Blondel, Charles. *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs d'après m. Lévy-Bruhl*, en *Revue de Métaphysique et de Morale*. N° 2. año 46. París, Avril 1939, pp. 263-281.)

2. Vanguardia y primitivismo

Fue necesario que Colón zarpara en compañía de locos para que se descubriese a América. Y ved cómo esa locura ha ido tomando cuerpo y ha perdurado.

André Breton. *Primer Manifiesto del Surrealismo*.

El retorno a lo primitivo fue uno de los aspectos que caracterizaron algunas de las manifestaciones de la vanguardia artística – incluida la literatura – del siglo XX. El anhelo de volver a lo primitivo ocurre por el hecho de que los artistas, cansados de un arte adocenado, desprovisto de experimentación, consideraron que el arte primitivo era más interesante que el realismo burgués. Dentro de la vanguardia literaria hubo en general una recuperación de elementos arcaicos.

Antes de entrar en el tema de las vanguardias propiamente dicho, es necesario señalar algunas las tradiciones literarias preexistentes en las que el sentimiento de insatisfacción ya se hacía presente. Nos referimos a ciertos aspectos del romanticismo y el simbolismo que fueron retomados por algunos movimientos de la vanguardia. El romanticismo surgió en Alemania a fines del siglo XVIII como una reacción contra el pensamiento racional de la Ilustración y en favor del sentimiento y de la imaginación, poniendo al sujeto en el centro de la acción. El simbolismo (originado en Francia hacia la segunda mitad del siglo XIX), se mostraba disconforme con el materialismo de la sociedad industrial que despuntaba en Europa por entonces y también con el racionalismo positivista. Este movimiento busca en la fantasía, el misticismo y la subjetividad, una forma auténtica para indagar la realidad.

Entre los exponentes de este último movimiento, destacamos a Arthur Rimbaud y Paul Gauguin como posibles precursores de la corriente primitivista que se evidencia

en las vanguardias. Rimbaud, figura controvertida de las letras francesas de finales del siglo XIX, se autodenominaba *el poeta vidente, el mago o el ángel*, veía en la poesía un medio para cambiar la vida. Explorando el inconsciente del sujeto, el poeta busca expresar el costado desconocido y los sentimientos ocultos del hombre, a través de una poesía marcada por la magia del verbo y por la música. Su corta carrera literaria, dejó profundas huellas en la literatura posterior, siendo reconocido algunas décadas después de su muerte como un antecesor del movimiento surrealista francés.⁹³

En relación a Gauguin, podemos decir que fue el que primero a incorporar elementos del arte primitivo a su estilo y su técnica. Su contacto con civilizaciones lejanas respecto de Europa, marcó profundamente su pintura. Su viaje a los países de América Central cambió su forma de concebir el arte. Observando la relación entre el hombre y la naturaleza exuberante de las islas del Caribe (en la colonia francesa de la Martinica), el pintor descubre una forma simple de expresar la sensualidad de estos paisajes a través de los colores puros y los trazos bien definidos. Estos rasgos iban a caracterizar su pintura de ahí en adelante. Arruinado financieramente y desilusionado con la civilización occidental, decidió marcharse de París e instalarse en la Polinesia: más precisamente en las islas Marquesas y Tahití. Fascinado por sus tradiciones y creencias, el pintor intenta plasmar en su obra los misterios de los pueblos de estas islas, a la vez que busca una respuesta acerca del destino del hombre. Estas estancias lejos de la civilización europea fueron provocando en su interior una atracción por las culturas primitivas. Culturas que no parecían tener puntos de contacto con la que él conocía desde dentro.⁹⁴

Retomando el tema que aquí nos ocupa, comenzaremos por señalar cuáles fueron los movimientos vanguardistas que manifestaron tal orientación y cómo lo hicieron.

⁹³ Véase: Azcu, Eduardo A. *Rimbaud. La rebelión fundamental*. Buenos Aires, Ediciones Reino Unido, 1991, pp. 19-35 y Bonnefoy, Yves. *Rimbaud por sí mismo. Ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, pp. 35-57.

⁹⁴ Véase: Frank, Edgar. *Gauguin*. París, Ferdinand Hazan, 1949 y Mannering, Douglas. *La vida y obra de Gauguin*. Italia, Kliczkowski Publisher, 1997 [1994].

Vanguardia es el término utilizado para referirse a los movimientos artísticos y literarios que surgieron en Europa en las primeras décadas del siglo XX, cuando el continente pasaba por una serie de cambios, con avances científicos y tecnológicos, y también por los conflictos que desencadenaron la Primera Guerra Mundial (1914-1918). La guerra es un marco histórico importante para comprender el fenómeno de la vanguardia.⁹⁵ La crisis provocada por el conflicto bélico provocó el cambio del centro económico mundial, que dejaba Europa y se trasladaba a los Estados Unidos, así como la Revolución Bolchevique (1917) y el surgimiento de una nueva forma de gobierno (el socialismo). Estos acontecimientos agudizaron el deseo de cambio que ya se gestaba en el arte y la literatura de ese entonces.⁹⁶

Estas transformaciones incitan a los artistas, insatisfechos con la inmovilidad que caracterizaba al arte, a buscar nuevas formas de expresión. Consideraban que el arte vigente no representaba el momento que se vivía y por este motivo era hora de romper con las formas artísticas del pasado y con sus normas establecidas, para proponer una renovación en el arte.

⁹⁵ Desde el punto de vista de Nelson Osorio, la literatura no es autónoma ni independiente de los hechos históricos a los cuales pertenece; por este motivo, no debe ser vista dissociada de su contexto, no sólo histórico sino también económico, social y cultural. Considera la Primera Guerra Mundial como un punto de referencia que marcó el inicio de una nueva época, la contemporánea. Por lo tanto, éste es un hecho fundamental para comprender el “confuso y contradictorio periodo en que surgen las distintas manifestaciones polémicas y experimentales que englobamos con la denominación del vanguardismo.” (Osorio, Nelson. *Prólogo, en Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. X.) En este sentido, Peter Bürger en su libro *Teoría de la Vanguardia* (1974) ya había expuesto el vínculo entre la historia y las teorías estéticas: “Aunque los objetos artísticos pueden investigarse fructíferamente al margen de la historia, las teorías estéticas están claramente marcadas por la época en que aparecieron, como se comprueba en la mayoría de los casos mediante un sencillo examen *a posteriori*. Si las teorías estéticas son históricas, una teoría crítica de los objetos artísticos que se esfuerce por aclarar su actividad debe asomarse a su propio carácter histórico. Dicho de otra manera: es válido historizar la teoría estética.” (Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1997 [1974], p. 51.)

⁹⁶ Es cierto que antes de la Primera Guerra Mundial ya había manifestaciones artísticas y literarias de tipo vanguardista, inclusive con sus manifiestos y postulados, como es el caso del Cubismo de Picasso, que empezó a delinearse en 1907, y el Futurismo de Filippo Marinetti, cuyo manifiesto fue publicado en París en 1909. Sin embargo, es a causa de la guerra, principalmente en los años 20, cuando los movimientos de vanguardia empiezan a desarrollarse, inclusive pudiendo ser considerados un fenómeno internacional. Los movimientos más destacados y que estuvieron bajo la influencia de la guerra, son el Expresionismo, que surge como una reacción contra las atrocidades de la guerra, el dadaísmo que, a través del nihilismo, del humor y del absurdo, se vuelven contra la guerra y la cultura occidental, y el surrealismo que escapaba de los temores dejados por la guerra, proponiendo la liberación del inconsciente.

Los movimientos artísticos y literarios, o los *ismos*, reunidos bajo la égida del vanguardismo, tenían básicamente el mismo objetivo: la renovación del arte y de la literatura. Aunque cada uno tenía su propia caracterización, el espíritu de lo nuevo estaba presente en sus postulados. Estos movimientos empezaron a aparecer en los primeros años del siglo, casi siempre acompañados de textos teóricos, de manifiestos, proclamas y programas cuyo objetivo era establecer sus doctrinas o propósitos, echando abajo postulados estéticos anteriores. En líneas generales, tales manifiestos se caracterizaban por atacar a las corrientes envejecidas y por sus aforismos que dan a conocer el perfil de cada movimiento.

Ruptura y renovación – y también crítica – serían, entonces, los ejes de la vanguardia. Sin embargo, en la visión de Peter Bürger, en *Teoría de la Vanguardia* (1974), la ruptura propuesta por los movimientos de vanguardia no atacaba solamente los procedimientos artísticos. La ruptura era más abarcadora, pues proponía romper con la tradición y con el arte propiamente dichos. En su planteo, considera *movimientos históricos de vanguardia* a aquellos que surgieron a partir del dadaísmo y el primer surrealismo, pero no desprecia totalmente la vanguardia rusa ni el futurismo, el cubismo o el expresionismo, como integrantes del movimiento vanguardista. Afirma que lo que el dadaísmo y el surrealismo tienen en común,

...consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán, con algunas restricciones que podrían descubrirse mediante investigaciones concretas.

Por lo que toca al cubismo, éste no ha perseguido el mismo propósito, pero cuestionó el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento. En esta medida, puede considerarse entre los movimientos históricos de vanguardia, aunque no com-

parta su tendencia fundamental hacia la superación del arte en la praxis vital.⁹⁷

La vanguardia fue un movimiento de ruptura y renovación, pero también de crítica, o mejor, de autocrítica. Bürger plantea que ésta se distingue de “la crítica inmanente al sistema”⁹⁸, en la medida que la primera supone una visión más abarcadora, pues uno sólo logra entender su pasado cuando mira y evalúa su presente en forma autocrítica. En el caso del arte, la autocrítica sería “a la institución arte en su totalidad: la autocrítica del arte”⁹⁹. Sólo se logra una *comprensión objetiva* del pasado cuando se alcanza la posibilidad de autocrítica, que supone un alejamiento, mientras la crítica al sistema, correspondería a un juicio de éste desde adentro. En una institución como el arte, sería criticar una de sus concepciones en favor de otra. Por ejemplo, cuando los teóricos del clasicismo francés juzgan el drama barroco, critican una de las concepciones de la institución teatro.¹⁰⁰

Para Bürger, los movimientos de vanguardia logran alcanzar la autocrítica, pues critican la institución arte como un todo. En este sentido, afirma que

...con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía.¹⁰¹

⁹⁷ Bürger, Peter. Op. cit., p. 54.

⁹⁸ Bürger, Peter. Op. cit., p. 61.

⁹⁹ Bürger, Peter. Op. cit., p. 61.

¹⁰⁰ Cf. Bürger, Peter. Op. cit., p. 61.

¹⁰¹ Bürger, Peter. Op. cit., p. 62.

En lo referente a la cuestión de la autonomía del arte, Bürger entiende que se refiere a “su independencia (relativa) respecto a la pretensión de aplicación social”¹⁰². Sin embargo, esto no quiere decir que haya un corte radical entre el arte y la *praxis vital*, como si ambas fueran fuerzas antagónicas. Por este motivo, agrega que “el *status* de autonomía no excluye en absoluto una actitud política en los artistas; lo que en cualquier caso restringe es la posibilidad de efecto.”¹⁰³

El término vanguardia proviene del léxico militar del siglo XIX y fue usado por primera vez en las letras francesas por Saint-Simon (precursor del socialismo utópico), que le otorgó un sentido político. Para él, el arte de vanguardia tenía una finalidad social y didáctica a la vez, pues pretendía transformar la sociedad.¹⁰⁴ Aunque más tarde fue disociado de la política y los artistas pasaron a cultivar “el arte por el arte”, el término vanguardia y las manifestaciones artísticas y literarias que lo envuelven nunca abandonaron totalmente su vínculo con la política. A mediados del siglo XIX, fue empleado por los fundadores del comunismo con un significado exclusivamente político y, a fines del mismo siglo, pasó a formar parte del lenguaje corriente en periódicos políticos de izquierda. Para Jorge Schwartz, con el uso de ese término en las letras y en la política “las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora.”¹⁰⁵

Tal vez esa sea la razón por la cual, en el siglo XX, la vanguardia, en el sentido artístico, aparecía casi siempre teñida de sentido político, o sea, la vanguardia artística puede tener en el fondo una significación política de “arte comprometido”. A pesar de que el vanguardismo representa el punto de confluencia de algunos *ismos* europeos que, a su vez, están más relacionados con el arte y la literatura que con la política propiamente

¹⁰² Bürger, Peter. Op. cit., p. 66.

¹⁰³ Bürger, Peter. Op. cit., p. 68.

¹⁰⁴ Cf. Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1991], pp. 40-41.

¹⁰⁵ Ibid., p. 41.

te dicha, parte de las vanguardias no dejaron de estar vinculadas con una función social y política.

Luego, no es en vano que el término vanguardia, en tanto designa al grupo que va al frente en el campo de batalla, fuera utilizado para denominar los movimientos innovadores en el arte. Así como su significación bélica, en literatura, la palabra fue usada para designar las tendencias de *lo nuevo* en términos de creación artística, tanto con respecto a los contenidos como a las formas. El arte de vanguardia postulaba ocupar la primera posición, rompiendo con las tendencias anteriores. Al referirse al significado bélico de la palabra, ya Guillermo De Torre justifica su uso diciendo que ésta “[t]raduce el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaba la aventura literaria.”¹⁰⁶

Noé Jitrik entiende el sentido de *adelantarse* incluido en esa metáfora como un adelantarse a la “tradición o *stablishment*. Pero ese adelantarse no es tan sólo, como en el ejército, para marcar un rumbo, sino para establecer un ‘corte’ respecto de aquello que queda atrás: tomar forma de vanguardia para romper con lo que queda atrás y aun para que lo que precede se rompa.”¹⁰⁷ En el concepto de ruptura, Jitrik encuentra una relación con el concepto de lucha, pues, para él, no hay ruptura sin pólemos. Allí, retoma el sentido militar del término, toda vez que éste, para lograr la ruptura, necesitaba plantear una estrategia de lucha. Por este motivo, hay rasgos estratégicos comunes en las diferentes manifestaciones vanguardistas, que son resumidas por el crítico del siguiente modo:

Se entiende, por lo tanto, que en el comportamiento de todas las vanguardias haya rasgos recurrentes y comunes que derivan no tanto de designios repetitivos, sino de la general posición estratégica. Estos rasgos pueden ser:

¹⁰⁶ De Torre, Guillermo. *Historia de de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, p. 20.

¹⁰⁷ Jitrik, Noé. *Notas sobre la vanguardia latinoamericana*, en *La vibración del presente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987 [1982], p. 67

- Proclividad a la constitución de grupos solidarios, casi clanes con luchas y jefes y distribución de mujeres y/o de hombres.
- Actitud crítica radical, aparentemente inconciliable y destructiva.
- Producción de manifiestos y surgimiento de propuestas que caricaturizan, reemplazándolas, las preceptivas.
- Comisión de acciones extra-literarias, gestos o tumultos, como expresiones morales de una ética superior.
- Creación de revistas que canalizan la nerviosidad de la lucha, por encima de la producción de libros.¹⁰⁸

Para Jitrik, la ruptura de la vanguardia apunta no solamente al sistema poético, sino a toda la cultura occidental. Sin embargo, sostiene que ésta no siempre logró romper con uno o con la otra. La ruptura es el “ataque y destrucción (negación) para dar lugar a una nueva creación.”¹⁰⁹ Esta nueva creación fue el propósito de todo el movimiento de vanguardia. La paradoja está en el hecho de que esta novedad no estaba formulada con palabras nuevas, sino con las ya existentes. Por este motivo, en un intento por alcanzar la nueva creación, el escritor vanguardista procuraba, según el crítico:

- a) re-des-cubrir núcleos semánticos originales, o sea sentidos, tapados, bloqueados u obturados por la cultura contra la que se lucha (por esta vía se emparentan Gaudí y el surrealismo, en parte éste sería también el sentido de la búsqueda ultraísta y aun de César Vallejo).
- b) parodiar las estructuras usuales tratando de crear una zona de vacío, de no afirmación (Lezama Lima).
- c) inventar palabras para el poema (Huidobro, Girondo) o extender funciones (como lo que hace, a veces, Vallejo cuando verbaliza sustantivos o conjunciones).¹¹⁰

En la primera de estas opciones, se encuentra implícita la orientación hacia el primitivismo adoptada por algunas poéticas de vanguardia con el redescubrimiento de lo arcaico y de sentimientos que estaban velados bajo las imposiciones de la cultura occidental. La fragmentación de la palabra “re-des-cubrir” indica que el objeto de interés de

¹⁰⁸ Ibid., p. 68.

¹⁰⁹ Ibid., p. 70.

¹¹⁰ Ibid., p. 70.

la vanguardia fue encubierto. La intención de este movimiento fue volver a mostrar eso que había permanecido oculto.

Como dijimos anteriormente, lo nuevo es el eje de las vanguardias. La expresión *l'esprit nouveau* fue acuñada por Guillaume Apollinaire y se transformó en el lema vanguardista. Sin embargo, en la opinión de Schwartz, *lo nuevo* es utopía y marca registrada del movimiento.¹¹¹ Significaba el rechazo del pasado, proponía el culto a la máquina, a la tecnología y la arquitectura modernas. Por este motivo, el crítico entiende que lo nuevo está intrínsecamente vinculado con los medios de comunicación, de producción y de consumo: “[e]ste deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial.”¹¹²

En la lectura de Peter Bürger, la categoría de lo nuevo en el arte moderno planteada por Adorno en su *Teoría Estética* (1970), es considerada fundamental para entender el tema de la novedad en los movimientos de vanguardia. Para él, “Adorno hace de lo nuevo la categoría del arte moderno, de la renovación de los temas, motivos y procedimientos artísticos establecidos por el desarrollo del arte desde la admisión de lo moderno. Piensa que la categoría se apoya en la hostilidad contra la tradición que caracteriza a la sociedad burguesa capitalista.”¹¹³ Adorno relaciona lo nuevo con la moda y, principalmente, con la sociedad de consumo, ya que, como producto en venta (una mercancía), el arte tendría que presentar la novedad para atraer al consumidor.¹¹⁴ Por lo contrario, Bürger cree limitado el análisis y la observación de la aplicación de la categoría de *lo nuevo* como forma de entender los movimientos de vanguardia, pues...

¹¹¹ Cf. Schwartz, Jorge. Op. cit., p. 48.

¹¹² Schwartz, Jorge. Op. cit., p. 49.

¹¹³ Bürger, Peter. Op. cit., p. 118.

¹¹⁴ Cf. Bürger, Peter. Op. cit., pp. 120-121.

[s]i se tratara de comprender una transformación de los medios artísticos de representación, entonces la categoría de lo nuevo sería aplicable. Pero cuando los movimientos históricos de vanguardia han obrado una ruptura de la tradición, de cuyas consecuencias se desprende una transformación de los sistemas de representación, entonces tal categoría ya no es apropiada para reflejar la situación. Pierde todo su valor cuando se descubre que los movimientos históricos de vanguardia no sólo pretenden romper con los sistemas de reproducción heredados, sino que aspiran a la superación de la institución arte en general. Se trata, desde luego, de hacer algo 'nuevo', sólo que este algo 'nuevo' se distingue cualitativamente tanto de la transformación de los procedimientos artísticos como de la transformación de los sistemas de representación. El concepto de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse. Y apenas sirve, tampoco, como categoría para la descripción de las obras de vanguardia, no sólo por ser general e inespecífico, sino también porque no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera sea) y la innovación históricamente necesaria.¹¹⁵

En su búsqueda, algunos movimientos de vanguardia, paradójicamente, encontraron lo nuevo volviendo al pasado, como es el caso del Cubismo y del Expresionismo, que encuentran la novedad inspirándose en el arte primitivo. En el arte de lugares lejanos que llegó a Europa y deslumbró a los occidentales. Tal descubrimiento se hizo posible gracias al desarrollo de ciencias como la arqueología, así como estudios sobre antropología y etnografía que se llevaban a cabo en ese entonces. Dichos acontecimientos motivaron a los artistas a buscar inspiración en otras culturas y civilizaciones, en los museos etnográficos donde se podían apreciar vestigios de aquellos antiguos pueblos.

Entre los movimientos de vanguardia que tuvieron alguna relación con el primitivismo, destacamos el Cubismo plástico, florecido en los albores del siglo XX, principalmente en la pintura. Allí se perciben los primeros intentos vanguardistas de retorno a lo primitivo. Este movimiento representó una gran revolución en el arte y surgió como una reacción contra el Impresionismo. Los cubistas fueron influidos por la obra de Paul Cezanne, así como por el arte primitivo oriundo de África y Oceanía, representado por

¹¹⁵ Bürger, Peter. Op. cit., pp. 122-123.

objetos traídos de aquellos continentes y que circulaban en el París de ese entonces. Fueron sus protagonistas Pablo Picasso y George Braque. El marco inicial del movimiento ocurrió en 1907 con un cuadro de Picasso, “Les demoiselles d’Avignon”, donde se perciben algunos rasgos extraeuropeos, así como también una deformación de la imagen mediante la eliminación de la profundidad y el empleo de perspectivas múltiples.

De acuerdo con Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez, en un texto sobre el redescubrimiento y la revalorización de lo primitivo, el arte negro fue fundamental para el desarrollo del Cubismo y la pintura de Picasso. Dicen los autores:

El arte primitivo en general, y en particular la escultura negra, jugó también, [...], un importante papel en el primer desarrollo del cubismo. Suele citarse como punto de arranque la atención suscitada en Picasso por la exposición en el Louvre, en la primavera de 1906, de las colecciones de relieve ibéricos de Osuna y, de hecho, su impacto ya se dejó sentir en los rostros de *Retrato de Gertrude Stein* y su *Autorretrato* del Museo de Filadelfia, pero mientras a estos primeros el *pie forzado* de la semejanza con el modelo limitaba considerablemente el efecto de esta influencia, al año siguiente, en 1907, las *Señoritas de Aviñón* mostrarán una huella mucho más profunda, que inicia lo que se ha dado en llamar la ‘época negra’ – parafraseando, aunque ahora por razones etnológicas en vez de cromáticas, las anteriores ‘azul’ y ‘rosa’ – del artista.¹¹⁶

Sin embargo, los mencionados autores consideran que la revalorización de lo primitivo “había surgido en las vanguardias europeas inicialmente a través de la obra de Gauguin, algunas de cuyas ideas fueron retomadas y desarrolladas por los expresionistas que, influidos asimismo – y quizás en mayor medida – por el carácter pasional de la pintura de Van Gogh, habían visto en el arte primitivo una especie de estímulo para llegar a una forma de expresión directa y espontánea; algo así como un instrumento libera-

¹¹⁶ Aracil, Alfredo y Rodríguez, Delfín. *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, Ediciones ISTMO, 1982, p. 99.

dor del bagaje tradicional de la cultura de Occidente, en la que estaban inmersos y contra la que, de una forma u otra, luchaban.”¹¹⁷

El interés, por parte de los artistas de principios del XX, por las culturas no occidentales y por lo exótico, así como el descubrimiento de los mencionados objetos traídos de África y Oceanía, sirvieron no sólo de motivación para los artistas, sino también para cuestionar la *campaña civilizadora* y colonizadora europea, así como para cuestionar a la sociedad moderna industrial en su conjunto. Por este motivo, los artistas volvían su atención a lo primitivo y utilizaban las máscaras y estatuillas africanas y oceánicas como “elementos simbólicos; como revelación de un modo de vida que se opone a la civilización urbana e industrial de siglo XX”¹¹⁸, según Aracil y Rodríguez. Más adelante, agregan: “estos objetos primitivos tienen efectivamente una función simbólica y sus formas llegan a condicionar – o contaminar – las de los rostros o los personajes que aparecen junto a ellas, revelando en cierto modo esta voluntad de *inducir* en el hombre moderno su espíritu de rechazo del racionalismo y empirismo, con los que se identifican los efectos negativos de la civilización.”¹¹⁹

Tal vez el hecho de creer que la novedad ya se había agotado sea la justificación para el redescubrimiento del pasado, pero no del pasado inmediato, sino del más remoto, del pasado primitivo. Esta vuelta al pasado lejano también está en los primeros años del movimiento dadaísta. El rechazo a los horrores causados por la guerra promovió la aparición del mencionado movimiento en 1916, en Suiza, territorio neutral. Entre sus fundadores estaban el rumano Tristan Tzara, el mentor del grupo que se reunía en el Cabaret Voltaire, un café literario-musical donde acontecían las veladas promovidas por el grupo, casi siempre con un carácter provocativo. La revista del movimiento, que también se titulaba *Cabaret Voltaire*, publicaba textos dadaístas, pero también de escritores

¹¹⁷ Ibid., p. 95.

¹¹⁸ Ibid., p. 98.

¹¹⁹ Ibid., pp. 98-99.

y pintores de otros movimientos, como: Apollinaire, Marinetti, Cendrars, Picasso y otros. Esto otorgaba a Dadá un carácter internacionalista, un punto de encuentro entre diversas vanguardias. A pesar de este hecho, los dadaístas afirmaban que no tenían nada en común con el Futurismo o el Cubismo y hasta se consideraban contrarios a los demás movimientos.

Los principios básicos de Dadá fueron criticar al arte burgués y promover el antiarte y la antiliteratura. Estar en contra (de la guerra, de la sociedad y del arte) fue su lema primordial. El “estar contra” se manifestaba a través de la burla, del humor y de la irreverencia. Procuraban romper con la tradición y hasta con la vanguardia reciente. A esta voluntad de ruptura, se añadía el espíritu de negación que buscaba la libertad de expresión. André Gide definía el movimiento del siguiente modo: “Dadá es el diluvio después del cual todo recomienza.”¹²⁰ Más tarde, Guillermo de Torre hace una síntesis de lo que fue el dadaísmo, reconociendo en éste al precursor del surrealismo. Dice el crítico: “Dadá: una reacción nihilista engendrada por el desengaño absoluto que provocó la guerra en los espíritus jóvenes; por extensión literaria y artística; *tabula rasa* que volvía a poner todo en cuestión y aspiraba a recomenzar desde el cero.”¹²¹ Dadá era la destrucción de todo el arte vigente. Era la vuelta al principio, a la infancia del hombre (o quizás de la humanidad), cuando el balbucear de las primeras palabras no significaba nada: Dadá.

Pasado el diluvio dadaísta, y habiendo ya agotado sus formas de expresión, surge el surrealismo, que, para algunos, como Georges Ribemont-Dessaignes y Tristan Tzara, nace de una costilla o de las cenizas de Dadá. En realidad, el surrealismo no tuvo su origen en el dadaísmo, a pesar de compartir ciertos puntos en común. Su fundación se la debemos a André Breton, quien, a su vez, había participado secundariamente en el

¹²⁰ Apud. De Torre, Guillermo. *Historia de de las literaturas de vanguardia*. Op. cit., p. 324.

¹²¹ De Torre, Guillermo. *Qué es el superrealismo*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1959 [1955], p. 12.

movimiento dadaísta, pero que nunca se había sentido cómodo en el grupo, por no compartir totalmente el pensamiento Dadá y por su incompatibilidad ideológica con Tzara. Así explica Maurice Nadeau la ruptura entre los que iban a formar el grupo surrealista con el dadaísmo: “la formal ruptura de Breton, Aragon, Eluard y Péret con el dadaísmo se produjo al día siguiente de fracasar el ‘Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno’, en el curso del año 1922. Esta ruptura se hizo necesaria por la antagónica manera de pensar de Tzara y Breton.”¹²²

Los dos movimientos difieren en diversos puntos: mientras que el dadaísmo proponía la burla, la negación, la renuncia a la creación; el surrealismo planteaba la búsqueda de un costado todavía no explorado en la literatura: el campo de los sueños y el inconsciente, usando una nueva técnica, la escritura automática. Sin embargo, los dos movimientos compartían ciertos rasgos como el de la protesta, la burla y la risa; pero, en el surrealismo, la protesta dejaba de ser pura broma, adquiriendo un tono más sarcástico y contundente, pasaba los límites de lo literario y alcanzaba el ámbito político y social. Al contrario de Dadá, el surrealismo tenía una disciplina, no planteaba sólo la libre espontaneidad, donde cada uno tenía autonomía para buscar su camino y afinidades. Así, el grupo surrealista se convirtió en un movimiento con normas fijas y bien definidas, donde Breton (también conocido como el *papa negro* del surrealismo) fue el que impuso las reglas, dogmas, ritos y leyes, el responsable de establecer las comuniones y excomuniones de los miembros del grupo.¹²³

¹²² Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1948, p. 69.

¹²³ Cf. De Torre, Guillermo. *Historia de de las literaturas de vanguardia*. Op. cit., pp. 366-367. En otro texto, De Torre establece las diferencias entre el dadaísmo y el surrealismo: “Por esta anticipación del programa superrealista podrá inferirse la enorme diferencia que va marcando la nueva tendencia respecto al dadaísmo. Si el dadaísmo era puro instinto, el superrealismo será método; si el primero era individualismo, el segundo será disciplina, convirtiéndose gradualmente no en un *set* o *bund* – como piensa Jules Monnerot –, sino en una secta cerrada, regida por un decálogo de mandamientos y prohibiciones. Finalmente, si Dadá rechazaba sarcásticamente la literatura y el arte, el superrealismo pretenderá trascenderlos.” (De Torre, Guillermo. *Qué es el superrealismo*. Op. cit., p. 19.)

En 1924, Breton lanza su primer manifiesto surrealista donde plasma las normas que regirían al grupo, así como los procedimientos para alcanzar caminos inexplorados por el arte y la literatura. Entre estos nuevos experimentos artísticos y literarios, están la escritura automática, cuyo objetivo era liberar al hombre del control consciente, y el registro onírico, utilizando los estudios de Sigmund Freud acerca de los sueños. Lo onírico también era un modo de liberar al hombre de obstáculos y prohibiciones, dejando aflorar el contenido inconsciente.

Los surrealistas no ambicionaban crear un nuevo movimiento sobre las ruinas de Dadá, tampoco se consideraban fundadores de una nueva escuela artística. Su intención era buscar el costado todavía no explorado en la literatura, en la arte y en la vida, liberando al hombre de las trabas del racionalismo. En ese sentido, Nadeau afirma:

Al surrealismo lo consideraron sus fundadores no como una nueva escuela artística, sino como un medio para el conocimiento de regiones novedosas, que hasta el momento no habían sido sistemáticamente exploradas: el subconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación. Si a esto se agrega lo fantástico y lo asombroso que existe en el mundo, tenemos, en una palabra, el reverso de la concepción lógica. El objeto final será la conciliación de los dos campos hasta ahora antagónicos en el seno de una unidad total, primero de los hombres y luego de éstos y el mundo.¹²⁴

Breton reconoce en Freud la fuente textual para su premisa acerca de la liberación del inconsciente. En su manifiesto, escribe:

Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podía ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. En apariencia débese a un verdadero azar que se haya sacado a la luz, recientemente, una parte del mundo mental – en mi opinión la más importante – a la que todos aparentaban quitar importancia. Hay que estar agradecido por esto a los descubrimientos de Freud. Confiada en dichos descubrimientos, se va formando una corriente de opinión, con cuya ayuda

¹²⁴ Nadeau, Maurice. Op. cit., p.70.

cualquier explorador de lo humano podrá hacer avanzar sus investigaciones, facilitado el camino por el hecho de no tener que depender ya exclusivamente de las realidades escuetas. Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos.¹²⁵

Acerca de los sueños, agrega más adelante:

Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño. Es inadmisibles, en efecto, que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención de las gentes hasta ahora, ya que, desde el nacimiento hasta la muerte, no presentando el pensamiento ninguna solución de continuidad, la suma de los momentos de sueño, medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, en el dormir, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor: de los momentos de vigilia. La extrema diferencia de importancia, de seriedad, que existe para el observador común entre los acontecimientos de la vigilia y los del sueño, me ha sorprendido siempre. Se debe a que el hombre, cuando cesa de dormir, se convierte ante todo en juguete de la memoria.¹²⁶

A pesar de la utilización de los estudios de Freud por parte del surrealismo, se sabe que Breton leía el psicoanálisis de manera un tanto precaria. Los textos freudianos sobre la interpretación de los sueños y lo inconsciente poseen un sentido diferente del que le otorgaron los surrealistas y particularmente Breton. Él tuvo el primer contacto con los escritos de Freud durante la primera Guerra Mundial, cuando trabajó en un centro psiquiátrico del ejército francés que trataba a los soldados con perturbaciones mentales. Allí se aplicaba el dispositivo psicoanalítico, prestando especial atención a la interpretación de los sueños. Al describir la extraña experiencia de ver en la ventana a un hombre partido en dos,¹²⁷ y que le sirvió de disparador para sus primeros textos automáticos, Breton menciona su contacto con los métodos freudianos aplicados a los soldados.

¹²⁵ Breton, André. *Manifestos del Surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta, 2001 [1924 y 1930], pp. 26-27.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹²⁷ Sobre esta insólita aparición, véase Sebbag, Georges. *El surrealismo. "Hay un hombre cortado en dos en la ventana". 1918-1968*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003. Allí, el escritor hace un análisis de lo que significó este hecho, entendido como un *mensaje automático*, para la aparición de la escritura surrealista.

Tales procedimientos también fueron utilizados por él mismo para lograr el automatismo, el *pensamiento hablado*:

Estando, por entonces, totalmente absorbido por Freud, con cuyos métodos de examen – que tuve ocasión de practicar sobre algunos enfermos durante la guerra – me había familiarizado, decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un *pensamiento parlante*. Me había parecido siempre – y también ahora me parece – (la forma como había entrado en contacto con la frase del hombre cortado lo atestiguaba) que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, de modo que no supera fatalmente ni a la lengua, ni siquiera a la pluma que escribe.¹²⁸

María Teresa Constantin y Diana Wechsler, en su libro *Los Surrealistas*, señalan que tal experiencia sirvió de material para las propuestas surrealistas, pero advierten que el conocimiento de Breton sobre tal asunto era limitado, pues conocía muy poco acerca del psicoanálisis. Según las autoras:

Como se indicó en diversos estudios, el conocimiento que Breton tenía de la teoría psicoanalítica es muy rudimentario, y, sobre todo, su interés por el inconsciente y los sueños es diferente. Mientras que para Freud era una entrada para el conocimiento (y superación) de las neurosis, para los poetas la teoría psicoanalítica era la puerta de acceso a un área desconocida y desconsiderada del hombre, a la que estos no se preocupaban por interpretar sino que se refugiaban en ella extasiados, como prometedora infinita de territorios liberados del control racional.¹²⁹

Aunque su lectura fuera distinta, la presencia de Freud en las técnicas de expresión del surrealismo era evidente. La observamos en la escritura automática y en los sueños. A estos procedimientos se agregan los dibujos automáticos, las experiencias con la hipnosis (los sueños hipnóticos) y los rituales espiritistas que buscaban establecer un

¹²⁸ Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Op. cit., pp. 40-41.

¹²⁹ Constantin, María Teresa y Wechsler, Diana Beatriz. *Los Surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires, Longseller, 2005, pp. 42-43.

contacto con los vivos (o los muertos) a través de la comunicación telepática.¹³⁰ Antes que una lectura de la teoría freudiana, los surrealistas pretendían aprovechar algo de la técnica, del dispositivo psicoanalítico que permitiera, como anhelaba Freud en sus primeros desarrollos teóricos, *hacer consciente lo inconsciente*. También utilizaban los juegos infantiles con el objetivo de despertar la creatividad irracional; además, experimentaban la técnica del azar, sin una premeditación o análisis previo, y del collage que consistía en reunir elementos muchas veces heterogéneos en un intento de conformar un todo.

Entonces, fue a través de estos juegos y tanteando por caminos poco conocidos de la mente humana, que los surrealistas empezaron a dibujar la cara del movimiento. En este sentido, Nadeau afirma que, después de probar con la escritura automática, los surrealistas “supieron, con la ayuda de una breve iniciación espiritista de René Crevel, que el sueño hipnótico es susceptible, con todas las garantías posibles, de revelar en su pureza y su integridad ese inmenso continente misterioso del cual habían entrevisto sus maravillas.”¹³¹

Otro aspecto clave del surrealismo es la liberación de la lógica que oprimía al hombre y lo condenaba a vivir bajo leyes impuestas por la razón. Por este motivo, el surrealismo postulaba una nueva declaración de los derechos del hombre donde todo lo reprimido debía ser exorcizado. El hombre tenía derecho a la libertad de pensamiento y de expresión, al sueño y hasta a la locura.¹³² El mayor logro del surrealismo fue hacer

¹³⁰ De Torre, en su texto *Qué es el superrealismo*, señala la influencia de Freud en los procedimientos surrealistas: “La primera de ellas era la exploración del mundo de lo inconsciente, no con fines científicos, sino poéticos, por medio de los sueños hipnóticos en alta voz y de la escritura automática. En términos generales, estos métodos no venían a ser sino el equivalente literario del método psicoanalítico en la terapéutica mental. Obvio, por lo tanto, es volver a señalar cuán grande y poderosa ha sido la influencia de Freud.” (De Torre, Guillermo. *Qué es el superrealismo*. Op. cit., p. 35.)

¹³¹ Nadeau, Maurice. Op. cit., p.74.

¹³² Cf. Constantín, María Teresa y Wechsler, Diana Beatriz. Op. cit., pp. 43-48.

que el hombre que “no sabía expresarse más que por medio de recursos lógicos,”¹³³ empezara a probar otros medios.

El surrealismo, para los surrealistas y también para los estudiosos del tema, no fue un movimiento artístico y literario simplemente, pues pudo implementar un estilo de vida. Como lo dijo Nadeau, el surrealismo no tuvo doctrina, pero tuvo bandera, por eso dice que “no se escribe ni se pinta, se vive”.¹³⁴ O de acuerdo con Sebbag, el surrealismo fue una realidad, una idea y un imaginario.¹³⁵ Los surrealistas buscaban hacer una revolución tanto en sus vidas como en la vida de los demás, pero fue justamente el espíritu revolucionario lo que provocó el quiebre del grupo.

En lo que se refiere al arte plástico, el surrealismo retoma el arte primitivo descubierto por los cubistas. Las estatuillas y los objetos traídos de las islas de Pascua y Oceanía, que tanto encantaron a los cubistas, pasaron a formar parte de los catálogos de las galerías surrealistas.¹³⁶ Los artistas empezaron a interesarse por diferentes culturas y a buscar inspiración en los museos etnográficos, como ya lo habían hecho otros integrantes de distintos movimientos de vanguardia.¹³⁷

Fue tanteando por caminos poco conocidos para la mente humana, a través de las experimentaciones, investigaciones, encuestas y juegos, que los surrealistas empeza-

¹³³ Nadeau, Maurice. Op. cit., p.76.

¹³⁴ Nadeau, Maurice. Op. cit., p.92.

¹³⁵ Dice Sebbag: “El surrealismo es, simultáneamente, una realidad, una idea y un imaginario. Una realidad histórica: la aventura de un movimiento de poetas y de artistas. Un concepto filosófico: la resolución de las antinomias de la razón. Una imaginación en acto: el encantamiento de la ciudad y la alteración de los relojes. Síntesis histórica de gran estilo, conjunción de la escritura y del inconsciente, de la rebelión y del amor, de lo cotidiano y de la utopía, el surrealismo es una totalidad, un objeto intrigante y prometedor y sería un error fragmentarlo.” (Sebbag, Georges. Op. cit., p. 7.)

¹³⁶ Entre las galerías donde se exponían obras surrealistas o vinculadas con los surrealistas, destacamos a la *Galérie Surréaliste* que juntamente con la *Éditions Surréalistes*, reunió a los integrantes del movimiento, sus obras de arte y su escritura, con el arte primitivo ya mencionado. Según Sebbag, “La *Galérie Surréaliste*, en donde se encontraban las *Éditions surréalistes*, estaba instalada en la calle Jacques-Callot en los antiguos locales de la revista *Clarté*, y se abrió al público el 26 de marzo de 1926 a medianoche. [...] Agregada a la editorial, la galería no se reducía a una galería-librería, encargada de reunir a los pintores y a los poetas o de mezclar los cuadros de Masson, Tanguy, Chirico, Man Ray, Rose Sélavy, Picabia, Malkine, Miró, Picasso, Ernst con las esculturas primitivas oceánicas o amerindias. Su objetivo era exponer obras marginales y únicas, mientras la editorial exploraba el terreno de lo múltiple...” (Sebbag, Georges. Op. cit., p. 35.)

¹³⁷ Cf. Constantin, María Teresa y Wechsler, Diana Beatriz. Op. cit., pp. 64.

ron a dibujar la cara del surrealismo y terminaron por configurar una identidad surrealista, como dijo Sebbag en un importante estudio retrospectivo sobre el tema:

De hecho, de maneras diferentes y con diversa fortuna, Breton y sus amigos inventaron, haciéndola y soñándola, la identidad surrealista. Quemaron toda la leña necesaria para darle un sentido tangible, luminoso, maravilloso a la palabra surrealista. No pegaron simplemente una etiqueta a palabras ya gastadas. Cuando hablaban de textos automáticos o surrealistas, de pintura surrealista, de la *Galérie Surréaliste*, de objetos surrealistas, de las *Éditions Surréalistes*, de la revolución surrealista, de la oficina de investigaciones surrealistas, de la revista surrealista, de los panfletos surrealistas, del café surrealista, de los juegos surrealistas, de las películas surrealistas y de las encuestas surrealistas en general pasaban al acto y se apropiaban de un terreno que se parece a algo nunca visto.¹³⁸

En lo que se refiere a su vínculo con la política, el surrealismo desde el principio, más precisamente desde la publicación del primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*, el primero de diciembre de 1924, preconizaba una revolución poética y espiritual. Esto justifica el complicado intento de unión entre la revolución espiritual, que se daba en el plano del arte y de las letras, y la revolución política con la adhesión de algunos surrealistas al Partido Comunista hacia finales de los años 20 y principios de los 30.¹³⁹ Sin embargo, el acercamiento político obligó a un alejamiento de la filosofía y derivó en una relación conflictiva entre el surrealismo y el comunismo. Este conflicto desembocó en la incompatibilidad entre ambos, puesto que los surrealistas se dieron cuenta de que surrealismo y comunismo eran, parafraseando a Nadeau, dos caminos paralelos, pero que nunca podrían ser coincidentes.¹⁴⁰ Tal disparidad provocó una ruptura en el grupo: de un lado quedaron los que no querían convertirse en comunistas y defendían la revolución poética y del espíritu, sobre todo; y, del otro, los comunistas que no querían dejar de ser surrealistas. En esta discusión, Breton tomó el partido de la iz-

¹³⁸ Sebbag, Georges. Op. cit., p. 36.

¹³⁹ "El primer número de *La révolution surréaliste*, del 1º de diciembre de 1924, indicaba sin equívocos que una revolución espiritual y no social se estaba preparando." (Sebbag, Georges. Op. cit., p. 74.)

¹⁴⁰ Cf. Nadeau, Maurice. Op. cit., p. 221.

quierda, pero defendía la autonomía del movimiento. Creía que habría que ubicarlo fuera del Partido Comunista, por eso proponía dos acciones paralelas, y difíciles de conciliar según el punto de vista de Sebbag, “una artística, en la que los surrealistas sobresalían, y una política.”¹⁴¹

Retomando la idea de lo nuevo como utopía de la vanguardia, y la interpretación que los latinoamericanos otorgaron al tema, Schwartz, al leer el *Manifiesto Comunista* (1848) de Karl Marx, entiende que el filósofo alemán critica lo nuevo por creer que éste estaba relacionado con la sociedad burguesa.¹⁴² En este sentido, Roberto Fernández Retamar reanuda el posicionamiento de José Carlos Mariátegui en un texto de 1925, “Arte, revolución y decadencia”, donde afirma que el arte nuevo no siempre es revolucionario. Lo nuevo, lo revolucionario, no está en la creación de una nueva técnica, aunque ésta pueda significar algo novedoso. Lo nuevo y revolucionario “[e]stá en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués.”¹⁴³ Para Retamar, el repudio a lo burgués llevó a los artistas europeos y también a los latinoamericanos a buscar lo nuevo en el arte primitivo, en el pasado lejano, en los orígenes:

Y ese ‘repudio’, ese ‘desahucio’, esa ‘befa del absoluto burgués’ que señalaba agudamente Mariátegui como ‘el sentido revolucionario’ de la vanguardia, tendría para la América Latina consecuencias notables. Me limitaré a señalar un ejemplo que nos es cercano: la exaltación, a principios de este siglo, del arte africano por los más radicales y sensibles artistas europeos del momento: Picasso, Matisse, Derain, Apollinaire, Cendrars... Esa exaltación del arte de países colonizados, en el momento en que el mundo oficial burgués proclamaba y practicaba el imperialismo como ejercicio de lo que se llamaba graciosamente la pesada misión del hombre blanco, la extensión de la supuesta civilización a la no menos supuesta barbarie, implicaba evidentemente un repudio del absoluto burgués; para nosotros, en la América Latina, suponía, además, el reconocimiento de valores nuestros: en este caso, los de la zona que algunos llaman ‘Afroamérica’. Una actitud similar llevaría a subrayar los valores de

¹⁴¹ Sebbag, Georges. Op. cit., p. 76.

¹⁴² Cf. Schwartz, Jorge., Op. cit., p. 49.

¹⁴³ Apud. Fernández Retamar, Roberto. *Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana*, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 156.

'Indoamérica', y, en general, los valores americanos genuinos, acallados o minimizados hasta ese momento por el arte de inspiración burguesa.¹⁴⁴

En los diferentes países de América Latina, el retorno a lo primitivo se manifestó de diferentes modos. En líneas generales, podemos decir que las vanguardias primitivistas tenían ciertos aspectos en común, principalmente en lo que se refiere a la revalorización del pasado autóctono.¹⁴⁵ Antes de abordar este tema, haremos un breve análisis de cómo los movimientos vanguardistas comenzaron a aparecer en el continente americano.

La vanguardia fue considerada por muchos críticos como un fenómeno de carácter internacional, algo que parecía estar inmanente tanto allá, en Europa y Estados Unidos, como aquí, en América Latina. En cambio, otros consideran que las vanguardias latinoamericanas no pasaron de ser un eco de las europeas. Un crítico como Nelson Osorio no cree que la vanguardia en América Latina fuera un epifenómeno de la europea, pues para entenderlo hay que tener en cuenta, primero la realidad local, luego la crisis mundial durante los años 1910 y 1920 y, finalmente, considerar al movimiento literario anterior, o sea al Modernismo, que de a poco fue abandonado. Por esto, sitúa la vanguardia latinoamericana en un nivel internacional, como es internacional la crisis que motiva su espíritu renovador. Por tener carácter internacional, la vanguardia en América Latina no es un eco o reflejo de la de Europa, aunque existan evidentes relaciones entre ambas. Es un proceso independiente y, por este motivo, para entenderla es

¹⁴⁴ Ibid., pp. 156-157.

¹⁴⁵ En este punto, es importante señalar que la presencia de motivos americanos en la poesía y la narrativa, así como también el interés por lo exótico y por la cultura oriental, ya estaba presente en el modernismo de Rubén Darío, cuya obra es una síntesis de todo este movimiento. Fue, quizá, con este poeta que América Latina, y principalmente la Argentina, comenzó a diseñar los primeros bocetos del primitivismo que iría a definirse más adelante con los movimientos vanguardistas. (Véase: Ureña, Max Henríquez. *Breve historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 88-112.)

necesario analizarla dentro del contexto de realidad económica, social y cultural determinado por nuevas circunstancias históricas.¹⁴⁶

Desde el punto de vista de Osorio, el nuevo contexto socioeconómico y cultural de América Latina también se debió a la crisis mundial, puesto que la Primera Guerra, motor de la crisis, tuvo también consecuencias en el nuevo continente. Una de ellas, como fue dicho anteriormente, consistió en el desplazamiento del centro económico de Europa hacia los Estados Unidos. Con la hegemonía norteamericana, quedamos subordinados a la nueva potencia. Otra consecuencia es la crisis en el comercio exterior que favoreció la producción nacional de algunos países latinoamericanos, como es el caso de la Argentina y el Brasil. Dicho desarrollo, en la economía, afianzó el crecimiento urbano. Estos factores repercutieron en el plano socioeconómico, por un lado fortaleciendo a la burguesía, las clases medias y el proletariado, y, por el otro, debilitando a las oligarquías y su control político. Estos cambios hicieron que las clases medias y populares se organizaran políticamente y empezaran a reclamar su derecho de participar en la política, que hasta entonces era manejada por la oligarquía.¹⁴⁷ En este contexto, surgen dos movimientos: el antioligárquico y el reformista. Entre los antioligárquicos participa un sector de la burguesía, que reclamaba también su derecho a incidir en las decisiones políticas, y los sectores medios y populares. El segundo grupo, los reformistas, cobra protagonismo en la Reforma Universitaria ocurrida en Córdoba (Argentina) en 1918 y que tuvo repercusión en el resto del continente. Osorio la describe así:

El movimiento de la Reforma Universitaria en América Latina no se planteaba una simple modernización de los programas y métodos de la docencia; fue un movimiento de carácter integral que buscaba imponer una nueva concepción de la cultura y la enseñanza en función de los in-

¹⁴⁶ Cf. Osorio, Nelson. Op. cit., pp. XXII-XXIII.

¹⁴⁷ Al considerar la guerra como único motivo de estos cambios sociales, Osorio no tiene en cuenta que el levantamiento de las clases más pobres de la sociedad contra la minoría poderosa también puede haber estado influido por las noticias de la Revolución bolchevique que se llevaba a cabo en Rusia en aquellos años, así como del socialismo, y que proponía el surgimiento de un mundo más justo para los hombres.

tereses populares, las necesidades nacionales y la transformación social. Fue básicamente antioligárquico y antiimperialista, y a través de él se encauzó lo más radical y avanzado del movimiento popular que se veía mediatizado por la burguesía una vez que ésta asumía posiciones de gobierno.¹⁴⁸

Para Osorio, las transformaciones de los planos económicos, sociales, políticos y culturales anteriormente citados, y el deseo de finalizar con las supervivencias del movimiento modernista, provocaron una actitud renovadora que culminó en las manifestaciones de vanguardia. Por este motivo, él cree que las vanguardias latinoamericanas tienen características propias y por lo tanto no deben ser consideradas como un mero reflejo de las de Europa, pues “las expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen sus raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina.”¹⁴⁹

Si la vanguardia latinoamericana no fue un eco de la europea, entonces se puede considerar como un movimiento independiente. Sin embargo, hay críticos que plantearon la existencia de dos vanguardias, como es el caso del uruguayo Ángel Rama. Para él, hubo dos vanguardias: la primera, heredera de la europea, que se apropió de su sistema literario, usándolo como modelo; la otra presentaba un sistema literario propio. Esta apropiación, y por ende importación de la cultura europea, garantizaba la situación de dependencia de la literatura latinoamericana. Aclara Rama que “la adopción del sistema literario europeo arrastraba la importación de otros sustratos culturales que iban desde las formas más ostensibles de dependencia, como ser la apropiación de una lengua extranjera, hasta la aceptación pasiva de una estructura de valores o, incluso, el servicio a una sociedad ajena cuya demanda se desliza dentro de la creación literaria aún

¹⁴⁸ Osorio, Nelson. Op. cit., p. XXVI.

¹⁴⁹ Osorio, Nelson. Op. cit., p. XXVIII.

en aquellos casos en que esta se consagraba a elucidar un universo exclusivamente latinoamericano.”¹⁵⁰

El sistema literario latinoamericano al que Rama se refiere tiene como aspecto principal la utilización de temáticas acordes con la realidad del continente. En este punto, los mencionados movimientos de vanguardia buscaban originalidad dentro del contexto local y también en su pasado remoto; podríamos denominar esta búsqueda como vinculada con el primitivismo. Las dos vanguardias latinoamericanas, la traída de Europa y la local, son simultáneas. Rama describe la segunda de la siguiente forma:

... junto a esta vanguardia hay otra, simultánea, de hombres que también pudieron vivir en París o que acaso no llegaron a integrar la ‘generación perdida’, pero cuyas obras se construyeron dentro del sistema literario latinoamericano apelando a sus estructuras y a sus contribuciones, tratando de transformarlo y adecuarlo a las nuevas realidades e incluso apelando a préstamos de otras regiones marginales del mundo, otros países ‘girasoles’ de esos que dan vuelta en la corona del ‘ombbligo del mundo’, sin mengua de los centrales que de éste era posible insertar, autónomamente, en el sistema literario propio.¹⁵¹

Fuera de origen europeo o no, lo cierto es que los diferentes movimientos vanguardistas de América Latina se acercaban al modelo europeo en algunos puntos y se alejaban en otros; además, cada uno también defendía sus particularidades. En su estudio sobre el tema, Hugo Verani aborda la formación de las diferentes vanguardias en el continente señalando sus características principales. Allí, encontramos diversas manifestaciones que buscaban una nueva forma de expresión en la originalidad de su cultura autóctona, en un intento de distanciarse de la cultura europea. Éste fue el caso de las vanguardias de los países del Caribe, que buscaban diferenciarse por sus raíces étnicas, su pasado indio y negro, el uso de temas y lenguaje locales. En el caso de la vanguardia peruana, se destacaban las figuras de César Vallejo y José Carlos Mariátegui. Vallejo, a

¹⁵⁰ Rama, Ángel. *Las dos vanguardias latinoamericanas* en *Revista Maldoror*. Nº 9. Montevideo, nov 1973, p. 63.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 63-64.

pesar de denegar y criticar la vanguardia y de rechazar la idea de ser un escritor vanguardista, era un poeta innovador, puesto que buscaba un mensaje, una técnica y un lenguaje nuevos. Acusaba a su generación por falta de capacidad para crear una poesía auténtica.¹⁵² Por su lado, Mariátegui entendía la vanguardia como “una de las manifestaciones de la crisis de la civilización occidental, síntoma de la conciencia de fin de época.”¹⁵³ Su revista *Amauta*, publicada entre los años 1926 y 1930, se destacó por el hecho de proponer la recuperación del pasado indoamericano, que es una de las formas de rescatar los valores autóctonos – esto estaba sugerido en el título de la revista que significaba “sabio o sacerdote en el lenguaje incaico del antiguo Perú”¹⁵⁴.

Otra figura que merece ser destacada, en la vanguardia latinoamericana, es la del poeta chileno Vicente Huidobro, considerado precursor de los movimientos vanguardistas del continente. Fue el fundador del Creacionismo (movimiento emparentado con el Cubismo literario francés)¹⁵⁵ cuya poesía “revela, asimismo, todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera encantada e inquietante.”¹⁵⁶

Al contrario de Huidobro, Pablo Neruda postulaba los preceptos de la poesía impura a partir del buceo en el subconsciente, rompiendo con la sintaxis y el pensa-

¹⁵² Cf. Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990 [1986], pp. 30-31.

¹⁵³ Apud. *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁵ La fundación del Creacionismo genera una polémica entre Huidobro y el poeta francés Pierre Reverdy quien reclama la paternidad de dicho movimiento de renovación literaria. Huidobro por su lado se defiende diciendo que la gestación del Creacionismo había comenzado antes de su llegada a Europa en 1917 con el volumen de poemas *El espejo del agua* (1916) y por lo tanto antes de la publicación del *Manifestes* en 1925 donde reúne los postulados del movimiento. (Véase: Arenas, Braulio. *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, en Huidobro, Vicente. *Obras Completas*. Tomo I. Santiago de Chile, Editora Zig-Zag, 1964 [1966], pp. 15-42 y Reverdy, Pierre. *La función poética*. Buenos Aires, Altamar, 1957, pp. 9-22.)

¹⁵⁶ Verani, Hugo. *Op. cit.*, pp., 38-39.

miento lógico. Ya en 1925, el poeta chileno se incorpora al surrealismo, movimiento del cual Huidobro era opositor. En la lectura de Verani:

Tras un comienzo tradicional, de afinidades postmodernistas y neorrománticas (*Crepusculario*, 1923; *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924), Neruda se convierte, a partir de 1925, en un poeta vanguardista, pero de signo opuesto a Huidobro. *Tentativa del hombre infinito* y el relato *El habitante y su esperanza*, ambos de 1926, son los primeros libros que incorporan procedimientos surrealistas a la literatura hispanoamericana, en forma paralela al movimiento francés, sin ser tributario de Breton. Neruda encuentra en el surrealismo la forma adecuada para representar su caótica percepción de la realidad una cosmovisión identificada con lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, con el vitalismo desbordante y espontáneo.¹⁵⁷

En el movimiento vanguardista argentino enfatizamos la importancia de Jorge Luis Borges, puesto que al retornar de Europa, donde estuvo en contacto con el Expresionismo alemán en Suiza y el Ultraísmo en España, fue el responsable de fundar el Ultraísmo en América Latina (con la revista mural *Prisma*, 1921).¹⁵⁸ Este movimiento, a semejanza del español, se centraba en el culto a lo mecánico y la metáfora ejercía un papel fundamental. Paradójicamente, Borges se alejó del grupo ultraísta – que ayudó a fundar y cuyos postulados proclamó – para encontrarse nostálgicamente con ciertos paisajes de su ciudad natal. Al publicar su volumen de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), redescubre la Buenos Aires barrial, la de los arrabales. Desde el punto de vista de Schwartz, con este libro Borges comienza a negar lo nuevo *per se*, describe una ciu-

¹⁵⁷ Verani, Hugo. Op. cit., p. 41.

¹⁵⁸ Aquí, no podemos dejar de mencionar a Macedonio Fernández quien mantuvo una estrecha relación con los grupos vanguardistas de los años 20 y 30, especialmente con el grupo ultraísta de Borges y el martinfierrista de Gironde. Asimismo, destacamos a Macedonio por su actitud innovadora frente a la creación literaria. Según Nélide Salvador, “la tarea fundamental del autor seguía siendo la elaboración de una nueva novela que reemplazara a la novela realista, mimética, basada en la representación de una realidad superficial, que predominaba en los gustos del público” (Salvador, Nélide. *Delimitación y circunstancias*, en Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 352). Actitud vanguardista que dejará marcas en la literatura argentina e influirá a futuros escritores, como al propio Julio Cortázar quien tuvo en cuenta la fórmula anti-estética de Macedonio y su “(des)propósito de escribir *mal*”, en palabras de Julio Prieto, como forma de alejarse de la literatura clásica (Cf. Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2002, pp. 240-245).

dad del pasado, de la tradición, “[l]a Buenos Aires de Borges es un retrato del pasado, de sus tradiciones, de sus héroes; una mitología urbana creada por la memoria y no por el deseo proyectado hacia el futuro.”¹⁵⁹

Al ultraísmo de Borges sigue la fase *criollista*, señaló Schwartz. Esta nueva fase se observó en sus poemas y ensayos de los años 20. En el retorno a las raíces criollas, a los orígenes, es donde encontramos el punto de contacto con lo arcaico.

El retorno a las raíces también fue evidenciado en el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, contemporáneo de Borges, quien incorpora problemas indigenistas a su producción literaria. Influido por el surrealismo europeo, Asturias fue considerado uno de los precursores del realismo mágico que caracterizó la narrativa latinoamericana del siglo XX. Su obra gira alrededor de leyendas y mitos Mayas, mezclando datos realistas con lo fantástico y lo mágico presente en la cultura del pueblo guatemalteco. Sin embargo, no sólo la cultura maya es rescatada en su obra, también demostraba una preocupación por la realidad de los indios de América explotados por los colonizadores europeos, como se puede leer en su novela *Hombres de maíz* (1949).¹⁶⁰

Para finalizar este enfoque panorámico sobre las vanguardias, señalaremos la mirada retrospectiva de Néstor García Canclini. Analizando dichos movimientos, el crítico reconoce el deseo de ruptura con el arte moderno, y, por ende, con la estética modernizadora; y a la vez, parece mostrarse conforme con el anhelo de renovación del arte de vanguardia. Para él, que los artistas rechacen el patrimonio cultural legado de occidente, así como la ideología y la forma de vida burguesas, justifican la intención de muchos movimientos de retornar a lo primitivo.

¹⁵⁹ Schwartz, Jorge. Op. cit., p. 53.

¹⁶⁰ Véase: Rincón, Carlos. *Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del 'realismo mágico' en Miguel Ángel Asturias*, en Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de Maíz*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 695-722 y Bellini, Giuseppe. *El mito y la realidad*, en *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969 [1966], pp. 63-88.

Ese deseo de ruptura y renovación se transformó en un reiterado ritual de innovación, lo que explica el motivo de la caída de las vanguardias, es decir, su final. Afirma que “[h]ay un momento que los *gestos* de ruptura de los artistas, que no logran convertirse en *actos* (intervenciones eficaces en procesos sociales), se vuelven *ritos*.” El arte de vanguardia se proponía “desencantar el mundo y desacralizar los modos convencionales, bellos, complacientes, con que la cultura burguesa lo representaba.”¹⁶¹ Sin embargo, la ruptura con el arte vigente se tornó una convención, o mejor dicho, un ritual. Esta afirmación nos lleva a relacionar la práctica de la vanguardia con el primitivismo. Puesto que, considerando que la práctica ritual es una de las prominentes características de los pueblos primitivos, Canclini termina afirmando que el retorno a lo primitivo estaba no sólo en la poética de la vanguardia, sino también en su experiencia como movimiento.

En la visión del crítico, los ritos son, por un lado, formas de reafirmar un estado de cosas, un orden, confirmando los modos correctos e incorrectos de actuación, distinguiendo y separando lo permitido de lo prohibido. Pero, por otro lado, son también medios por los cuales la sociedad busca establecer otro orden, todavía difícil de ser instaurado y aceptado; es decir, son fenómenos que la sociedad todavía se resiste a aceptar naturalmente y entonces prefiere hacerlo en forma simbólica, como modo de naturalizarlas. El rito, entonces, puede apuntar en una doble dirección: tanto con el propósito de mantener el orden vigente, previniendo los cambios que amenazan la perpetración de las tradiciones de una comunidad, así como también establecer pequeñas transgresiones a ese orden que no serían permitidas sino a través del ritual simbólico.¹⁶²

Este hecho explicaría los procedimientos de incorporación de los artistas y escritores a los diferentes grupos vanguardistas, pues los rituales determinan quién puede

¹⁶¹ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001 [1990], p. 62.

¹⁶² Cf. *Ibid.*, pp. 62-63.

participar del grupo y cuáles son los requisitos necesarios, imponen códigos, posturas y reglas de comportamiento. Estos “rituales de ingreso o de pasajes” son responsables por las expulsiones, excomuniones, rupturas y disoluciones de estos grupos. En este sentido, se puede concluir que los diversos movimientos de vanguardia, al ser ritualistas, incorporaban desde su propia organización pautas arcaicas.

3. El movimiento antropófago brasileño

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Oswald de Andrade. *Manifesto antropófago*.

Hasta este punto, nos hemos dedicado a un desarrollo somero de un cierto retorno a lo primitivo en las vanguardias de Europa e Hispanoamérica. A partir de aquí, presentaremos un enfoque de este mismo asunto, pero centrándonos en la literatura brasileña.

En los análisis sobre los movimientos de vanguardia en el contexto centro y sudamericano, tanto en los textos de Osorio como los de Verani, no se menciona qué repercusión tuvieron dichos movimientos en Brasil. El segundo autor se justifica diciendo que su objetivo era solamente abordarlos en la realidad de la América hispánica y por eso excluye la vanguardia brasileña de su panorama¹⁶³. Este hecho es evaluado por Schwartz con un cierto resentimiento, puesto que también nota la ausencia de la vanguardia brasileña en varios otros textos sobre el tema.¹⁶⁴

¹⁶³ Cf. Verani, Hugo. Op. cit., p. 11.

¹⁶⁴ Schwartz empieza su texto con una cita de Vallejo donde menciona la exclusión de América Latina del escenario mundial. El crítico se suma a la protesta de Vallejo, reivindicando el lugar de Brasil en el contexto de la literatura latinoamericana: "Hasta cierto punto puedo endosar esa protesta cuando me encuentro con trabajos que, sistemáticamente, excluyen a las vanguardias brasileñas de su panorama. No me refiero a las investigaciones sectoriales, sino a las que pretenden examinar el vanguardismo latinoamericano desde una perspectiva continental, para las cuales la lengua portuguesa obra como una barrera infranqueable. Por un lado hay trabajos de gran seriedad como, por ejemplo, la antología de Hugo Verani, en la que diez países están muy bien representados, pero en cuyo título ya queda indicada la ausencia de Brasil. Lo mismo ocurre con un artículo de Nelson Osorio T., en el cual defiende la 'necesidad de intentar el examen de su producción considerándola como un *conjunto continental* y no sólo como una simple suma informativa de manifestaciones nacionales aisladas'.

Por otro lado, y aquí el problema más grave, hay trabajos cuyos títulos incluyen la expresión 'América Latina' y que no hacen mención alguna de las vanguardias brasileñas. Es el caso, por ejemplo, de *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* de Saúl Yurkievich, tanto en su edición original cuanto en la segunda, ampliada. Otro estudio de Nelson Osorio T., de ámbito continental, excluye de su repertorio a Brasil. Lo mismo sucede con los artículos de Noé Jitrik y de Roberto Fernández Retamar. Viejo conocedor del Brasil, el crítico Stefan Baciu no escapa a ese problema en su afamada antología de la poesía surrealista. Incluso en un texto fundamental como *Los hijos del limo* de Octavio Paz, donde el

Como forma de retomar las quejas de Schwartz y dado nuestro origen, tenemos la intención de completar esta visión panorámica sobre los puntos de contacto entre las diversas manifestaciones de la vanguardia en América Latina, focalizadas, particularmente, en la cuestión del rescate de lo primitivo.

Destacaremos los movimientos de vanguardia en Brasil, principalmente los que rescataron cierto primitivismo, así como a sus dos figuras principales: Oswald de Andrade y Mario de Andrade. En Brasil, los movimientos considerados vanguardistas aparecieron bajo la denominación de *modernistas*.

El Modernismo surgió en un momento agitado por el cambio socio-económico y político por el que atravesaba el país en las primeras décadas del siglo XX, debido a la crisis mundial que también lo afectó y que se reflejaba en la cultura. La sociedad brasileña pasaba por un proceso de transformación, debido tanto a la abolición de la esclavitud hacia fines del siglo XIX, como a la llegada de inmigrantes europeos. Quienes, entre otras cosas, provocaron un marcado cambio en la cultura y las costumbres del país, principalmente en las grandes ciudades como São Paulo, que por aquellos tiempos ya despuntaba como un centro industrial y obrero.

Brasil vivía un período denominado *República Velha* que duró desde la proclamación de la república, en 1894, hasta 1930 (con la revolución encabezada por Getúlio Vargas que derrocó dicho sistema político para instalar el *Estado Novo*), etapa en la que el cultivo de café estaba en pleno apogeo y el país vivía bajo la opresión de la tradicional y conservadora oligarquía agraria. Paradójicamente, en ese entonces, el país comenzó a modernizarse, se instalaron industrias en los grandes centros urbanos. Este hecho posibilitó la aparición de una clase media, de obreros y de una burguesía industrial que, a su vez, hizo temblar la hegemonía del poder oligárquico. Surge, por ende, un conflicto

poeta mexicano hace una reflexión que abarca desde el romanticismo hasta los movimientos de vanguardia en nuestro continente, no hay espacio para Brasil. Esto no quiere decir que no existan puentes.” (Schwartz, Jorge. Op. cit., pp. 33-34).

entre las dos caras de Brasil: la rural, con sus ideas conservadoras, y la urbana, más abierta a las influencias europeas y norteamericanas.

En el campo de la cultura, los intelectuales brasileños empezaron a tomar conocimiento de lo que ocurría en Europa. Comenzaban a leer a los futuristas italianos, los dadaístas y surrealistas franceses; a encontrarse con textos de Freud, Einstein y Bergson; descubrieron el primitivismo, el cubismo de Picasso y el expresionismo alemán en las artes plásticas; comenzaron a escuchar la música de Debussy y de Milhaud; y se enteraron tanto de la revolución bolchevique o el anarquismo en España, como del fascismo en Italia. Todos estos acontecimientos contribuyeron a la eclosión del movimiento modernista.

El Modernismo, propiamente dicho, se inauguró con la *Semana de Arte Moderna* que tuvo lugar en São Paulo en febrero de 1922. Este evento constó de manifestaciones artísticas y literarias que demostraban insatisfacción con el arte vigente por aquel entonces. Esta insatisfacción redundó en el anhelo de una reafirmación nacionalista, de un arte auténticamente brasileño a través del retorno a las raíces.

En un texto clásico sobre el mencionado movimiento¹⁶⁵, Antonio Candido señala que el Modernismo inaugura un nuevo momento en la dialéctica entre lo local y lo universal, puesto que entiende como un proceso dialéctico la tensión entre el dato local, o sea, la sustancia de la expresión, y los modelos heredados de la tradición europea, que serían la forma de expresión. De este modo, los modernistas intentan crear un arte y una literatura que fuera local y universal a la vez; que conjugue el dato local, sus peculiaridades y características, con las formas de expresión de las vanguardias europeas, pero

¹⁶⁵ Nos referimos al ensayo de Antonio Candido *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. Compilado en el volumen, *Literatura e sociedade*. (Candido, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, en *Literatura e sociedade*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 2000 [1972], pp. 109-138.)

sin intención de imitarlas sumisamente, como ya lo había hecho la literatura del Romanticismo.¹⁶⁶

El Modernismo fue un período signado por una nueva mirada de los escritores y artistas locales hacia su propia tierra, quienes empezaron a tomar conciencia de la diversidad y el hibridismo que caracterizaba su cultura. Ésta no es pura y no podría serlo nunca, puesto que el legado europeo sufrió influencias autóctonas y luego africanas. Para Candido, este movimiento vino a romper con la dependencia unilateral de la cultura europea, buscando exaltar las peculiaridades culturales propias como un signo de distinción. Por este motivo, los escritores modernistas se dedicaron a mostrar que los brasileños se expresan de modo diverso porque son diferentes de los europeos. Puesto que

[a]s nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...] Não se precisaria mais dizer e escrever, [...], que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivo é agora fonte de beleza e não mais impecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem.¹⁶⁷

El movimiento modernista se ubicó entre el internacionalismo y el nacionalismo. Un nacionalismo que reclamaba el nativismo y el reconocimiento de la realidad local. Un deseo de internacionalizarse a través de la renovación en el arte que, a su vez, significaba el uso de los métodos traídos del centro. Esto quiere decir que dicho movimiento intentaba alcanzar legitimación internacional a través del buceo en lo autóctono.

A lo largo de la década del 20, el modernismo buscó definirse como un movimiento artístico y literario con una configuración propia. En esta búsqueda, surgen algunas agrupaciones de escritores modernistas. Entre ellas están las que abandonaron el

¹⁶⁶ Ibid., p. 110.

¹⁶⁷ Ibid., p. 120.

nacionalismo estético por el político, cultivaban una literatura decorativa donde la figura del indio era sublimada; apoyaban instituciones conservadoras por creer que éstas eran el soporte para lograr una reforma en el país; tenían tendencias xenófobas y terminaron por asumir matices fascistas. Estas facciones se sintetizaron en un grupo denominado *Verde-amarelo*, conformado en 1926, y luego en otro: *Anta*, en 1927, que en realidad, fue una reformulación del primero.¹⁶⁸

La otra agrupación incluye a los que trataban al nacionalismo estético con humor y de forma irreverente. Dicha tendencia fue resumida en los grupos *Pau Brasil* y *Antropófago*, ambos liderados por el poeta Oswald de Andrade. El segundo tuvo como modelo la novela de Mario de Andrade, *Macunaíma*. Estos dos escritores fueron, sin duda, los principales representantes del modernismo brasileño. De acuerdo con Candido, estos grupos son los que mejor asimilan el dadaísmo y el surrealismo francés, así como el futurismo italiano:

A poesia Pau Brasil e a Antropofagia, animadas pelo primeiro, exprimem a atitude de devoração em face dos valores europeus, e a manifestação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que *Macunaíma* seria a mais alta expressão.¹⁶⁹

Los manifiestos *Pau-Brasil* y *Antropófago* fueron los textos de mayor trascendencia de Oswald de Andrade. El Manifiesto *Pau-Brasil* fue publicado en el diario *Correio da Manhã*, el 18 de marzo de 1924, y sería un germen de su segundo manifiesto. Juntamente con su libro de poesía titulado *Pau Brasil*, publicado en 1925, trata de defender la lengua portuguesa de Brasil, que difiere del portugués lusitano, contra las exigencias de la lengua escrita bajo las convenciones lingüísticas de ese país. Los gramáticos tradicionales estimaban su uso de un modo tal que en estas tierras sonaba artificial y

¹⁶⁸ Campos, Haroldo de. *Prólogo* en Andrade, Oswald. *Obra Escogida*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981. p. XXXIX.

¹⁶⁹ Candido, Antonio. *Op. cit.*, p. 122.

presuntuoso. Este rescate de la lengua nacional brasileña fue una de las principales preocupaciones del movimiento modernista.¹⁷⁰

El Manifiesto *Pau-Brasil* recupera cierto primitivismo para la literatura brasileña. En la lectura de Benedito Nunes, este primitivismo postulado por Oswald de Andrade está centrado en la búsqueda del origen del arte en su sentido puro, pero teniendo en cuenta también los caracteres distintivos presentes en la composición étnica del pueblo que, a su vez, impregnaban ese arte. Su primitivismo es una exploración del sentimiento de un pueblo que busca alcanzar su propia expresión artística. Por eso, buscaba la originalidad del arte en los rasgos culturales y lingüísticos, en el mestizaje y en las riquezas económicas y naturales propias.¹⁷¹

En su poesía *Pau Brasil*, Oswald de Andrade empleó el lenguaje coloquial hablado por los brasileños, incorporando la jerga y las particularidades del lenguaje cotidiano presente en las conversaciones de la gente común. Buscaba expresarse a través de un lenguaje sencillo, libre de toda aparatosidad, puesto que en ese lenguaje residía el espíritu brasileño. Proponía una poesía nueva y de *exportación*, por eso la denominó *Pau Brasil*, en una clara referencia al primer *producto de exportación* – un árbol cuya madera tenía un pigmento de coloración rojiza que era utilizado como tinte para telas – que fue llevado a Europa en la época de la conquista y la colonización. Defendía una poesía original contra la poesía ostentosa preconizada por las academias parnasianas¹⁷², que a él le parecían de *importación* por haber nacido en Europa y transportadas a Brasil.

El segundo manifiesto de Oswald de Andrade, el Manifiesto Antropófago, fue publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia*¹⁷³, en mayo de 1928.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Cf. Campos, Haroldo de. *Prólogo* en Andrade, Oswald. *Obra Escogida*. Op. cit., p. XI.

¹⁷¹ Cf. Nunes, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*, en Andrade, Oswald. *Obras Completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. XVIII-XIX.

¹⁷² Campos, Haroldo de. *Prólogo* en Andrade, Oswald. *Obra Escogida*. Op. cit., p. XI.

¹⁷³ La *Revista de Antropofagia* (inspirada en la revista dadaísta *Cannibale*, editada por Francis Picabia en abril de 1920) fue publicada en São Paulo entre los años de 1928 y 1929, y fundamental para el movi-

En este manifiesto propone, con humor e ironía, la deglución de la cultura occidental de la cual somos herederos. Propone la asimilación del legado cultural europeo que, en el caso de Brasil, consiste sobre todo en la herencia portuguesa. Sin embargo, no es una asimilación pasiva, sino transformadora, ya que no puede negar la cultura y la literatura que le ha sido impuesta, por eso propone tragarla, deglutirla y transformarla. La antropofagia implica una apropiación del otro, haciéndolo parte de uno mismo. En el final del proceso de apropiación, se crea un producto nuevo, mestizo e híbrido. La antropofagia es la postulación metafórica de la asimilación del otro, del europeo. Es la propuesta de síntesis del patrimonio cultural europeo con el de los aborígenes.

Su manifiesto fue una búsqueda de lo primitivo, el escritor brasileño toma el término *antropofagia* de la antropología y formula la metáfora de la *ingestión* de la cultura europea. Sin embargo, él no le dio a esta palabra el mismo significado que le habían dado los primeros cronistas que llegaron a América. Su concepto de antropofagia es ritual y simbólico, está vinculado con lo sagrado y lo religioso. El antropófago no come al otro por venganza o crueldad, ni por hambre; se alimenta del otro con el objetivo de asimilar sus cualidades; por este motivo, sólo se alimenta de los fuertes y sustanciosos.

Brasil, principalmente la ciudad de São Paulo, pasaba por un momento favorable de desarrollo económico. A pesar de ello, una gran distancia la separaba de Europa.

miento pues, en su primer número, Oswald de Andrade publicó su Manifiesto Antropófago. Ya en su segundo número, Mario de Andrade publicó una parte de su novela *Macunaima*. Esta revista tuvo dos etapas, la primera estaba bajo la dirección de Antonio Alcántara Machado, contaba con la contribución de Oswald y correspondió al período antes mencionado. La segunda etapa, denominada *segunda denticão* (segunda dentición), fue marcada por la separación del grupo que integró la primera fase. A partir de allí, la revista pasó a ser publicada cada semana en el suplemento del periódico *Diário de São Paulo* desde 1929. Hubo otras revistas que difundían las ideas modernistas, pero ésta fue la que tuvo mayor protagonismo.

¹⁷⁴ En la década del 20, las artes plásticas marchaban junto a la literatura, había un vínculo muy fuerte entre ambas prácticas. Además de una relación muy estrecha entre los artistas plásticos y los escritores. Muchas obras de artistas que participaron de la *Semana de Arte Moderna* ilustraron las portadas de los libros de los modernistas. Un ejemplo de ese vínculo es el *Abaporu*, la figura del canibal del nuevo mundo, de Tarsila do Amaral. Esta pintura fue regalada a Oswald de Andrade, su esposo entonces, y motivó la redacción de su manifiesto antropófago. El *Abaporu* ilustró la primera página del manifiesto en la *Revista de Antropofagia* y se convirtió en símbolo del movimiento. Esta obra puede hoy apreciarse como parte de la Colección Constantini en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. (Cf. Amaral, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, BOVESPA-BM&F, 1992, p. 39)

Teniendo en cuenta esto, Oswald de Andrade creía que la única forma de acercarnos era a través de la antropofagia, o sea, del ritual primitivo del caníbal que come a su enemigo, pero no para saciar su hambre, sino para fortalecerse. Asimismo, alimentándose de *los otros*, incorporaría sus virtudes y se tornaría superior. Por este motivo, comienza su manifiesto diciendo que “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente.”¹⁷⁵ La antropofagia es la forma de dejar el sentimiento de inferioridad atrás y encarar al *otro* en pie de igualdad.

La obra de ficción que mejor representa al movimiento antropófago es *Macunaíma* de Mario de Andrade, publicada en 1928. Éste, junto a Oswald de Andrade, fue una de las figuras principales del movimiento modernista y por ende del antropófago. Esta obra maestra es considerada por muchos críticos como la expresión auténtica del movimiento, dado que su aparición sucedió sólo tres meses después de la publicación del primer número de la *Revista de Antropofagia*, donde se publicó el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade. Según Candido, “compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura.”¹⁷⁶

Macunaíma representó el intento de integrar las diversas regiones de Brasil, romper con el concepto de regionalismo cerrado en búsqueda de una síntesis nacional. Representa también la unión de lo popular con lo erudito donde el lenguaje hablado, contaminado por palabras de origen indígena y africano, es expresado brillantemente en la escritura. Intenta consolidar las dos formas de expresión, disminuyendo la distancia entre uno y otro lenguaje.

¹⁷⁵ Andrade, Oswald de. *Manifesto antropófago en Obras Completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Op. cit., pp. 13-19.

¹⁷⁶ Candido, Antonio. Op. cit., p. 120.

Para concluir, podemos decir que, en la antropofagia *oswaldiana*, los escritores y artistas latinoamericanos devoran al enemigo, lo hacen carne de su carne y lo condenan a la muerte. El arte y la literatura europeos, devorados por los bárbaros americanos, estaban condenados, no a desaparecer, pero por lo menos a reconocer el nacimiento del arte y de la literatura en América Latina.

4. Los antropófagos latinoamericanos

Ciertamente M... no puede quejarse por la forma en que ha sido recibido su libro, pues el público le ha dado la misma seguridad con la cual Polifemo tranquilizó a Ulises mientras se comía a sus camaradas delante de él: "Su libro, Mr M... – dice el público – será, bajo palabra de honor, el último que devoraré."

Edgar Allan Poe. *Marginalia* (traducción de Julio Cortázar).

Los manifiestos de Oswald de Andrade resumen un sentimiento que estaba latente en el ámbito cultural de América Latina. Esto se confirma con la publicación de algunos ensayos de Borges de los cuales destacamos *El idioma de los argentinos*,¹⁷⁷ publicado en el libro homónimo en 1928, el mismo año de la publicación del segundo manifiesto oswaldiano (*Manifiesto Antropófago*). Allí, Borges postula el modo de hablar de los argentinos como una lengua viva en oposición al lenguaje decimonónico y anquilosado predicado por la Real Academia Española. En este punto, Borges y Oswald de Andrade coinciden: ambos defienden el lenguaje hablado por las gentes de sus tierras en contraposición a la artificialidad del lenguaje académico importado de Europa.

En otro texto publicado en los años 50, *El escritor argentino y la tradición*,¹⁷⁸ Borges discute la problemática de considerar la poesía gauchesca como punto inicial de la tradición literaria argentina. En su análisis, distingue la poesía de los gauchos de la gauchesca. La primera, que evidentemente es la que conciben los payadores de las orillas, presenta temas y lenguaje del cotidiano de los gauchos, mas no necesariamente está expresada con el léxico lunfardo, ni tampoco se preocupa por representar el *color local*.

¹⁷⁷ Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*, en *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer Editor, 1928, pp. 163-183. (Más adelante nos dedicaremos al análisis de este texto.)

¹⁷⁸ Borges, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*, en *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 [1932]. Este libro fue publicado originalmente en 1932; posteriormente, en 1964, fue revisado y ampliado por el propio autor. En cuanto al ensayo *El escritor argentino y la tradición*, es resultado de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en principios de los años 50.

Por otro lado, la poesía gauchesca (esencialmente ejemplificada en el *Martín Fierro*) que expresa el mencionado *color local*, utiliza “un lenguaje deliberadamente popular”¹⁷⁹, o más precisamente gauchesco; pero se muestra artificial, pues no ha sido escrita por gauchos, sino por escritores que pretenden reflejar lo local. Para el escritor, “lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local.”¹⁸⁰

Borges se inscribe como heredero de la tradición europea y admite que los argentinos – y por extensión los latinoamericanos – están vinculados con el viejo continente de una u otra manera. Los argentinos, continúa, son esencialmente occidentales y escriben en consecuencia. Pueden abordar temas locales, pueden utilizar léxico local, mas están influidos de modo directo por las culturas occidentales, fundamentalmente europeas. En este sentido, cita el ejemplo de *Don Segundo Sombra* que evidentemente es un libro argentino, pero para que esto fuera posible, afirma que “fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.”¹⁸¹ Esta afirmación corrobora la idea de que un libro se construye a partir de muchos otros y también de otras tradiciones.

Nuestra herencia europea es algo que no podemos negar. Por lo tanto, al preguntarse cuál sería la tradición argentina, contesta: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una y otra nación occidental.”¹⁸² Sin embargo, el hecho de que el argentino, por un lado no se sienta totalmente aferrado a la cultura occi-

¹⁷⁹ Ibid., p. 191.

¹⁸⁰ Ibid., p. 195.

¹⁸¹ Ibid., p. 197.

¹⁸² Ibid., p. 200.

dental y, por el otro, cultive el sentimiento de argentinidad, es la razón por la cual existe una tradición argentina que, a su vez, difiere de cualquier otra. Es diversa porque “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.”¹⁸³ Por este motivo, “todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina.”¹⁸⁴ Una vez más, Borges coincide con las palabras de Oswald de Andrade, al reconocer y hasta cierto punto aceptar la tradición occidental (o europea) como parte de nuestra propia tradición.

Décadas más tarde y reconociendo una *tendencia antropófaga* en los escritores latinoamericanos, Haroldo de Campos¹⁸⁵ amplía el concepto de antropofagia literaria al

¹⁸³ Ibid., p. 201.

¹⁸⁴ Ibid., p. 202.

¹⁸⁵ Este poeta y crítico brasileño mantuvo una relación de amistad con Julio Cortázar. Cuenta el propio Campos que su contacto con Cortázar se estableció en los años 60 a través de un texto suyo sobre *Rayuela* que fue publicado en el diario *Correio da Manhã* de Rio de Janeiro el 30 de julio de 1967. Recordando este encuentro, afirma Campos: “Publicado en un periódico este trabajo sirvió de tarjeta de visitas. Se lo envié a Julio, juntamente con algunos números de la revista *Invenção* que Augusto de Campos, Décio Pignatari y yo editábamos en São Paulo. Desde París, 9 Place du General Beuret, y fecha del 25 de noviembre de 1967, me llegó una repuesta generosa. En ella, el Autor de *Rayuela* nos transmitía, a mí y a los compañeros de *Invenção*, un mensaje solidario, que nos tocó en lo más hondo: ‘Me parece admirable que en el Brasil se viva tan intensamente una gran tentativa de incendiar el mundo de otra manera que como quisieran incendiarlo los amos de la Bomba. Estoy con ustedes, quiero ser como ustedes.’ Desde entonces, se estrecharon nuestras relaciones personales. Estuve con Julio varias veces en París; él vino a Brasil en dos oportunidades (1973 y 1975).” Allí se establece el vínculo de amistad entre los dos escritores a punto tal, que el poeta y crítico brasileño llegó a convertirse en un personaje del escritor argentino. Campos confiesa: “Me convertí, por lo demás, en personaje de Julio. En *Un tal Lucas* (1979), dentro del episodio ‘Lucas, sus sonetos’, comparezco en persona, como el poeta brasileño ‘a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos’; el amigo que traduce y complica el ‘Zipper Sonnet’ – soneto reversible – del inefable e inasible Lucas (no ya el apóstol, sino una persona cronópica del propio Cortázar). Y allí están, en ese libro en español y portugués, nuestras lenguas hermanas, conjugados el soneto original y su doble (cómplice y transgresor), puestos en diálogo en el espacio lúdico de la página cortazariana, signo fraterno – y amigablemente irónico – de un placer escritural compartido...” (Campos, Haroldo de. *Para llegar a Julio Cortázar*, en Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. XX-XXI.)

En la correspondencia de Cortázar con la gente de Casa de las Américas de Cuba, encontramos una referencia al nombre de Campos y de sus compañeros de la revista *Invenção*, corroborando lo que relata el brasileño. Cortázar escribe a Márcia Leiseca, quien era en ese entonces la Secretaria Ejecutiva de la Casa: “La noche de la reunión del Consejo de la *Revista*, tú y yo hablamos del Brasil, y te señalé la existencia de un grupo de poetas muy importante que, me parece, habría que vincular más directamente con la Casa y con Cuba.

Aquí van las señas del principal de ellos, que dirige la revista *Invenção* y al que habría que escribir o invitar.

Haroldo de Campos
Rua Monte Alegre, 635
Sao Paulo (10)”

resto de América Latina, corriendo esta noción del ámbito de la literatura brasileña. Campos entiende la antropofagia en su relación dialéctica entre lo local (nacional) y lo universal. La describe del siguiente modo:

A 'Antropofagia' oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem' (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem', devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma 'transvalorização': uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é 'outro' merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um 'polemista' (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um 'antologista': só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais.¹⁸⁶

Para Campos, los escritores latinoamericanos, al volver a sus raíces primeras, buscando su 'diferencia', o sea su originalidad, se trasforman ellos mismos en primitivos, en caníbales devoradores del legado cultural universal. Primitivos que se apropian de este código cultural, lo reelaboran y modifican para construir un sistema nuevo. De este modo, terminan por inscribir a América Latina en el escenario de la literatura internacional. En su olla, entran también otros ingredientes, no sólo el europeo. Dice Campos:

Creio que o 'Coup de Dents' de Oswald de Andrade, sua dialética 'maxilar' (marx + maxilar), na maneira de enfrentar o legado civilizacional europeu (a primeira data de sua revolução antropofágica na História do Brasil seria o ano da devoração do Bispo Sardinha, dignatário catequista português, em 1556), aponta para um fato novo no relacionamento Europa/Latino-América: os europeus, já a esta altura, tem de aprender a con-

Esta carta está fechada en París, el 26 de enero de 1968. (*Casa de las Américas: edición dedicada a Julio Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Nuestra América, 2004 [1984], p. 83.)

¹⁸⁶ Campos, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo da diferença na cultura brasileira*, en *Metalinguagem e outras metas*. Op. cit., pp. 234-235.

viver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença. (E não só a europeus: ingredientes orientais, hindus chineses e japoneses, tem entrado no alambique 'sympoético' desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos 'senderos bifurcados' de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de Farabeuf; em Lezama Lima e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo.)¹⁸⁷

El crítico creía que estos “nuevos bárbaros” latinoamericanos se alimentaban de bibliotecas, como la *Biblioteca de Babel* de Borges¹⁸⁸. Ellos desmenuzaban la tradición occidental (y también la oriental), transformándola en un caldo sustancioso, como resultado del proceso de nutrición, “Lezama *criolliza* a Proust e intercomunica Mallarmé com Góngora: suas citações são truncadas e aproximativas como restos de uma digestão diluvial. *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (com sua ‘Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia’), e *Rayuela*, de Julio Cortázar, dialogam, em turnos e planos diversos, com o *Ulysses* de Joyce, sem perder com isto a marca da circunstancia argentina (ainda quando, no caso de Cortázar, transmigrada, com nostalgias portenhas, para a París de Rive Gauche).”¹⁸⁹

Así, en la opinión de Campos, la antropofagia latinoamericana estableció una nueva relación entre Europa y América Latina. Y esto es ejemplificado por el fenómeno del ‘boom’, como una forma de mostrar al resto del mundo que los “nuevos bárbaros” latinoamericanos hacía mucho tiempo venían corrompiendo su legado literario y cultural. Este fenómeno sirvió de alerta a los europeos y norteamericanos, pues ellos no po-

¹⁸⁷ Ibid., p. 250.

¹⁸⁸ Allí Borges se refugiaba para leer y escribir. Al final de su vida, el argentino se propone registrar las lecturas que le fueron imprescindibles. En el prólogo de su *Biblioteca Personal*, el escritor afirma: “A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir. [...] Deseo que esta biblioteca sea tan diversa como la no saciada curiosidad que me ha inducido, y sigue induciéndome, a la exploración de tantos lenguajes y de tantas literaturas.” (Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 [1988], pp. 7-8.)

¹⁸⁹ Campos, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo da diferença na cultura brasileira*, en *Metalinguagem e outras metas*. Op. cit., p. 252.

dían ya seguir ignorando la presencia de estos *jóvenes salvajes* que socavaban sus bases literarias.¹⁹⁰

El 'boom' de la literatura latinoamericana en la década del 60 sería entonces la concreción de la propuesta antropófaga de Oswald de Andrade. Fue a través de este fenómeno que la literatura de América Latina se desplazó de la periferia para buscar su lugar en el centro.

Para algunos críticos, el 'boom' no pasó de un juego del marketing editorial sostenido sólo por el éxito de ventas; para otros, fue un acontecimiento pasajero a causa de las deficiencias estéticas que albergaban las obras de los autores que figuraban en sus listas.¹⁹¹ Sea como fuere, tenemos que reconocer que este fenómeno fue de fundamental importancia para la literatura latinoamericana, pues la proyectó, así como a sus escritores, al escenario mundial.

En las famosas listas del 'boom' figuraban varios autores, pero los más destacados eran Julio Cortázar (por la publicación de *Rayuela*, en 1963), Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Estos nombres pasaron a ser considerados celebridades literarias y a estar en las tapas de los diarios y las revistas, como el semanario *Primera Plana* que, en ese entonces, contaba con Tomás Eloy Martínez como jefe de redacción. Los medios fueron fundamentales para sacar a éstos (y otros) escritores del anonimato.

Sin embargo, el 'boom' no benefició sólo a sus protagonistas, sirvió también para dar a conocer a nuevos escritores y relanzar a los ya consagrados por la élite lectora. El público redescubrió a escritores (como Borges, por ejemplo) cuyos libros ya habí-

¹⁹⁰ Cf. Campos, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo da diferença na cultura brasileira*", en *Metalinguagem e outras metas*. Op. cit., pp. 253-254.

¹⁹¹ Véase: Blanco Amor, José. *El final del boom literario y otros temas*. Buenos Aires, Ediciones Cervantes, 1976, p. 13.

an sido publicados en décadas anteriores, pero que eran desconocidas para el *gran público*.

Dentro de este panorama, uno de los factores importantes que contribuyeron para despertar la atención de los europeos y norteamericanos hacia América Latina fue la traducción de textos en español a otros idiomas. Esto favoreció la conquista del público lector de lenguas no hispánicas y también el reconocimiento de la crítica extranjera. Otro factor, no menos importante, fue la revolución cubana que obviamente atrajo las miradas del resto del mundo hacia este país del continente. Sumado a que muchos escritores del 'boom' fueron defensores de la causa revolucionaria, como Julio Cortázar.

Ya dijimos que Cortázar le debe a la publicación de *Rayuela* el despegue de su carrera literaria, puesto que sus anteriores obras eran poco conocidas. Fue a partir de esta novela que el lector descubre *Bestiario* y *Los Premios*, entre otros textos.¹⁹² Como una de las figuras principales de este fenómeno, es interesante observar la opinión del argentino. Cortázar entiende el 'boom' como una toma de conciencia del pueblo latinoamericano de su propia identidad, esto, a su vez, redundaría en una forma de *desalienación*, en sentido lukasiano y marxista. Reconoce también al lector como pieza clave en ese proceso, puesto que se le debe el redescubrimiento del escritor latinoamericano.¹⁹³

A pesar de todas las polémicas endilgadas al 'boom', no se puede dejar de reconocer que éste fue beneficioso para la literatura latinoamericana, pues así se descubrió que en América Latina se escribía literatura de calidad. Si como muchos críticos pensaban, los escritores latinoamericanos sólo escribían copias de textos europeos; estas su-

¹⁹² En su libro *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Ángel Rama presenta un cuadro con la publicación de los primeros libros de Cortázar, expone la cantidad de ejemplares publicados antes y después de *Rayuela*. (Véase: Rama, Ángel. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984, pp. 87-88.)

¹⁹³ Tal opinión fue expresada por Cortázar en una entrevista de 1972, reproducida en el libro de Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. (Véase: González Bermejo, Ernesto. *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1986 [1978], p. 148.)

puestas copias resultaban atravesadas por las circunstancias locales y personales. De allí surgieron textos novedosos que poco o nada debían a su matriz.

Desde esta perspectiva, no sería demasiado absurdo considerar a Cortázar también como uno de los *nuevos bárbaros* mencionados por Campos más arriba. Así como Borges se alimentó de su *Biblioteca de Babel*, Cortázar se nutrió de muchos textos en busca de una manera particular de expresarse. Comparando las bibliotecas de ambos escritores, la del segundo llama la atención por su variedad de estilos; hasta llegó a ser mencionada en la famosa entrevista de Luis Harss en *Los Nuestrós* y también por Lezama Lima.

Harss destacó el interés desproporcionado del autor por la lectura, al señalar la cantidad de libros en francés e inglés, en contraposición al escaso número de libros en español, y, por ende, de literatura argentina: “La biblioteca, un gran abanico que cubre toda una pared, refleja las desproporciones del gusto cortazariano: hay un sesenta por ciento de libros en francés, un treinta por ciento en inglés y sólo un diez por ciento atrabiliario en español.”¹⁹⁴ Sin embargo, en la década del 60, cuando le fue concedida la entrevista a Harss, él ya había “descubierto” la literatura de su país, ya había elegido a Quiroga, Arlt, Marechal y Borges, por diferentes razones, como sus maestros. En esta misma entrevista, admite que, en su juventud, leía más en esas dos lenguas que en español. Esto se debía al gusto refinado y elitista que caracterizaba a la pequeña burguesía porteña de mediados del siglo XX, segmento social al cual pertenecía. Después, pasó a interesarse por lo que denominaba “literatura de excepción”¹⁹⁵, o sea, la que no llegó a ser consagrada.

Lezama Lima apuntó la preferencia ecléctica y hasta contradictoria del autor, puesto que, en su estante, se podía encontrar un libro de Julio Verne al lado de uno de

¹⁹⁴ Harss, Luis. *Cortázar, o la cachetada metafísica*, en *Los Nuestrós*. Buenos Aires, Sudamericana, 1981, [1966], p. 261.

¹⁹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 701.

Roussel. Esta aparente disparidad, puede significar que los libros parecen estar mezclados como mezclados están los elementos que componen una fórmula secreta y donde cada uno es indispensable para el resultado final del producto:

Al lado de la galería aporética, la librería délfica soñada por Gracián. Cada libro por inexplicable, imprescindible. Julio Verne al lado de Roussel. Todo lo pensado puede ser imaginado. Toda *imago* deja huella. Hacer de tres no un cuarto sonido, sino un astro, decía un abate que tenía su gabinete de alquimia al lado de su celdilla de penitente.¹⁹⁶

Si consideramos al escritor argentino como un antropófago literario, observamos que la noción de alimentarse de lecturas está presente en los juicios de muchos de sus críticos. Al recordar a Cortázar en un texto publicado luego de su muerte, Saúl Yurkievich menciona dicha pasión por la lectura: “las lecturas bien digeridas”¹⁹⁷, o sea, procesadas y analizadas. Más adelante, define sus hábitos de lectura como una *bibliogula*:

En esa bibliogula, en ese universalismo – migraciones, acarreo, acopios sin coto ni frontera – Cortázar es heredero de Borges, quien a su vez prolonga la postura modernista. Contra el pasatismo hispánico y el localismo vernáculo, estos periféricos voraces proponen una literatura de máxima amplitud, de máximo atesoramiento cultural, transhistórica, transgeográfica y tranlingüística. Ávidos por colmar las carencias de una zona de anacronismo y subdesarrollo, apropiándose de todo lo valedero de la literatura universal, propugnan un cosmopolitismo y una puesta al día que posibilite a nuestras letras la entrada en la modernidad. Julio Cortázar fue el principal forjador de nuestra modernidad narrativa.¹⁹⁸

Allí, el crítico destaca la bibliogula¹⁹⁹ como un ansia de instrucción de los latinoamericanos. Cortázar fue un glotón literario, pero Borges ya lo había sido. Gracias a estos y otros voraces lectores periféricos, transformados en escritores, se pudo sacar a la

¹⁹⁶ Lezama Lima, José. *Cortázar y el comienzo de la otra novela*, en Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1991], p. 712.

¹⁹⁷ Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Minotauro, 1997 [1994], p. 274.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 275-276.

¹⁹⁹ Este término también es usado por Mignon Domínguez cuando menciona la cantidad de referencias a libros y autores presentes en las cartas de Cortázar a Mercedes Arias a fines de los años 30 y principios de los 40. Las cartas revelan sus lecturas en esos años: “Cortázar cita en cada una de sus cartas autores nacionales y extranjeros que componen su ‘enciclopedia personal’.” (Domínguez, Mignon. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar. 1939-1945*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998 [1992], p. 21.)

literatura de América Latina de la periferia para ubicarla más al centro. Yurkievich reconoció el sentido antropófago de la lectura, al mencionar que estos lectores/escritores se apropiaron de todo lo que tenía valor en la literatura universal, la digirieron y transformaron. La usaron como una forma de nutrición para su propio ejercicio de escritura. Más adelante, el crítico confirma la noción antropófaga en la literatura de Cortázar y Borges:

Julio se formó como yo, por hibridación literaria, practicando esas antologías, como las de Borges, que compilan muestras de todo mundo y toda época, nutriéndose de sofisticados mejunjes librescos. De tales mezclas salen, por maceración, sus relatos. O bien la mezclanza es, como en *Rayuela* o en los almanaques, el dispositivo que constituye la obra.²⁰⁰

Las lecturas, como lo decía Jaime Alazraki, son el “suelo intelectual donde crece la obra de todo escritor.”²⁰¹ Usando otra metáfora, diríamos que la lectura es el alimento que nutre al escritor y contribuye a su propia producción literaria. Esta noción de lectura como alimento es mencionada por el mismo Cortázar, cuando recuerda que en su paso por los pueblos de la provincia de Buenos Aires sus hábitos de lectura cobraron un carácter *nutritivo*: “devoré millares de libros”²⁰², dice. Al evocar sus lecturas de la adolescencia, afirma: “recuerdo muy bien que ya a partir de los dieciséis o diecisiete años yo era un omnívoro capaz de devorar los *Ensayos* de Montaigne alternados con las aventuras de Buffalo Bill, Sexton Blake, Edgar Wallace, las novelas policiales de la época (yo fui un gran lector de novelas policiales) y los *Diálogos* de Platón.”²⁰³ Este testimonio indica que él ya manifestaba un interés muy variado en sus lecturas.

²⁰⁰ Ibid., p. 276.

²⁰¹ Cf. Alazraki, Jaime. *Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos*, en *Revista Iberoamericana*. Nº 110-111. Pennsylvania, 1980, p. 260.

²⁰² Harss, Luis. Op. cit., p. 263.

²⁰³ Prego Gadea, Omar. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara, 1997 [1985], p. 67.

Cuando menciona la influencia de otros escritores en sus textos, se refiere a ello como una “especie de caldo cultural y vital”²⁰⁴ donde el escritor está inserto. Todo lo que leyó en su vida y todo lo que está a su alrededor, sumado a su herencia cultural, se constituye en un caldo, una mezcla sustanciosa que nutre su vida y su escritura y que no puede negar.

Cortázar no se avergüenza en admitir que diversas lecturas actuaron sobre su actividad literaria, por lo tanto se opone a la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom, quien apunta la influencia como un mal que aniquila toda posibilidad de originalidad.²⁰⁵ Para el crítico norteamericano, todo joven poeta busca algo imposible de alcanzar: la originalidad; lucha contra la influencia de los *poetas fuertes*, contra “la grandeza del poema precursor”.²⁰⁶ La angustia de las influencias es, entonces, una enfermedad que acomete al poeta que se siente inhibido frente a la importancia de sus precursores. La cura para dicha enfermedad está en el hecho de que el joven poeta tiene que superar esta angustia que le impide crear. Esta superación se da en la medida en que “se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste.”²⁰⁷ Desde el punto de vida de Bloom, es a través de la mala lectura o el error de interpretación de los

²⁰⁴ Castro-Klarén, Sara. *Julio Cortázar, lector*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, oct-dic 1980, p. 33.

²⁰⁵ En este contexto, nos parece pertinente citar a Northrop Frye cuando habla de la problemática de las influencias y pone en tela de juicio el aparato literario que busca la originalidad del autor: “En nuestros días, el elemento convencional de la literatura está cuidadosamente disimulado bajo la ley de derechos de autor que pretende que toda obra de arte es una invención lo suficientemente característica como para recibir patente. [...] Demostrar la deuda de A con B es simple erudición si ha muerto A, pero una prueba de delincuencia moral si A está vivo. Esta situación de hecho hace difícil apreciar una literatura que incluye a Chaucer, cuya poesía en gran parte consiste en traducciones o paráfrasis de otros autores; a Shakespeare, cuyos dramas a veces siguen a sus fuentes de manera casi literal; y a Milton, quien no pedía otra cosa que robar de la Biblia todo lo que podía. No es sólo el lector inexperienced quien busca una originalidad *residual* en estas obras. La mayoría de nosotros tiende a pensar en el logro real de un poeta como algo distinto de, o en contraste con, el logro presente en lo que robó; y así tendemos a concentrarnos en hechos periféricos más bien que en hechos críticos centrales. Por ejemplo, la grandeza esencial de *Paradise Regained*, como poema, no es la grandeza de las decoraciones retóricas que Milton añadió a su fuente, sino la grandeza del tema mismo, que Milton *transmite* de la fuente al lector.” (Frye, Northrop. Op. cit., p. 131)

²⁰⁶ Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991 [1973], p. 18.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

grandes poemas que el joven poeta se aleja de su precursor describiendo su propio rumbo.

Al parecer, Cortázar no sufre del mal descrito por Bloom, no se angustia porque sus antecesores, que están copiosamente citados en sus escritos, lo hayan marcado, ni tampoco lo amedrenta actuar sobre generaciones venideras.²⁰⁸ Las lecturas forman parte del legado de sus antecesores. Nutrieron al escritor desde su infancia. De ello habla en un texto sobre lo gótico. Allí, refiriéndose a las lecturas de los niños, insinúa la idea de nutrición a través de los libros. Ésta, a su vez, debería comenzar muy temprano en la vida de una persona. Las lecturas de la infancia alimentan al niño, lo hacen crecer y desarrollar su intelectualidad:

Cada vez que veo las bibliotecas donde se nutren los niños bien educados, pienso que tuve suerte; nadie seleccionó para mí los libros que debía leer, nadie se inquietó de que lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieron con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional.²⁰⁹

Tampoco es muy difícil encontrar opiniones de estudiosos y críticos de su obra que mencionen ese afán de alimentarse con lecturas y libros. Es el caso de Davi Arri-

²⁰⁸ En la entrevista que Cortázar concedió a Sara Castro-Klarén, expone su opinión sobre el tema de las influencias: "esa referencia a la teoría de Harold Bloom no me interesa demasiado, porque esta cuestión del autor singular, la noción de originalidad y de influencia, es una cuestión que depende del temperamento del escritor; y, en mi caso, todo lo que sea influencia no me ha molestado jamás. Conozco gente que se desespera, que se enferma si los críticos le señalan determinadas influencias en sus libros. Para ellos es una especie de culpabilidad haber trabajado bajo una determinada influencia. En mi caso eso no existe porque, cuando yo trabajo, ese tipo de influencias, si existe, y vaya si existe, cumple su labor subconscientemente o subterráneamente. Yo no los estoy utilizando como modelos, no pienso en ellos; y cuando, en el curso de un trabajo, surge concretamente un poema, un verso, una línea, una referencia, entonces lo que me parece más honesto es citarla y liquidar el asunto así." Más adelante agrega: "- Puesto que, efectivamente, citar es citarse, para qué decir mal o disimulado lo que otro dijo ya mejor y de una manera definitiva. Es evidente que un escritor que lo sea cabalmente no puede trabajar en un clima de inseguridad y de temor frente a las eventuales y posibles influencias que podrían modificar o insertarse en su obra. Eso es una prueba de debilidad que sólo puede dar obras mediocres. La originalidad absoluta sabés muy bien que no existe; la originalidad relativa es la única a la que podemos aspirar. Pero dentro de eso relativo entra la noción exacta de originalidad, es decir, que lo que cuenta es que la suma de todas esas influencias, esa especie de caldo cultural y vital de donde procede un escritor, se traduzca en una nueva apertura, en una nueva visión. Y entonces, por qué tener miedo, por qué crearse *the anxiety of influence*." (Castro-Klarén, Sara. *Julio Cortázar, lector*. Op. cit., pp. 32-33.)

²⁰⁹ Cortázar, Julio. *Notas sobre lo gótico en el río de la Plata*, en *Obra Crítica / 3*. Madrid, Alfaguara, 1994. p. 81.

gucci Jr cuando reconoce los escritos cortazarianos como un “texto, que se alimenta de otros textos.”²¹⁰ Asimismo, cuando Lezama Lima insinúa que la lectura alimenta al escritor Cortázar, plantea que los textos que él leyó en su vida son “como alimento terrestre de lo único que podemos digerir, que cada cual necesita transformar para crecer”.²¹¹ Hablando sobre *Rayuela*, verdadera antología de su conocimiento libresco, Jaime Alazraki afirma:

Todo lector de *Rayuela* percibe de inmediato el acaudalado bagaje de lecturas que forma el andamio intelectual con cuya ayuda Cortázar levanta su novela. Esas lecturas aparecen a lo largo del libro a veces como puntos de apoyo sobre los cuales hace palanca la obra; otras, simplemente como nervaduras invisibles o semivisibles que alimentan o sostienen sus páginas.²¹²

Muchas veces Cortázar menciona sus hábitos de lectura cuando era niño²¹³; entre sus preferencias estaban los cuentos y poemas de Edgar Allan Poe, las poesías románticas, las novelas de caballería y policiales, entre otras. De su niñez en Banfield recuerda:

Si de esa vivencia paso a las lecturas, veo sobretodo las páginas de *El Tesoro de la Juventud* (divido en secciones, y entre ellas *El libro de la Poesía* que abarcaba un enorme espectro desde la antigüedad hasta el modernismo). Mezcla inseparable, Olegario Andrade, Longfellow, Milton, Gaspas Núñez de Arce, Edgar Allan Poe, Sully Prudhomme, Victor Hugo, Rubén Darío, Lamartine, Bécquer, José María de Heredia... una sólo cosa segura: la referencia – forzada por la del antólogo – por la poesía rimada y ritmada, tempranísimo descubrimiento del soneto, de las décimas, de las octavas reales.²¹⁴

Cierta vez comentó las preferencias literarias de su familia, especialmente las de su madre, pues fue a través de ella que tuvo acceso a muchos de los libros que leyó en su infancia, en su mayoría de escasa calidad literaria, a juicio de Cortázar. También tuvo

²¹⁰ Arrigucci Júnior, Davi. *O escorpião enlacrado*. Op. cit., p.17.

²¹¹ Lezama Lima, José. Op. cit., p. 712.

²¹² Alazraki, Jaime. *Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos*. Op. cit., p. 259.

²¹³ Véase las entrevistas concedidas a Sara Castro-Klaren. (*Julio Cortázar, lector. Conversaciones con Julio Cortázar*) y a Omar Prego (*La fascinación de las palabras*).

²¹⁴ Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1984], p. 43.

acceso a títulos “clásicos” como Alexandre Dumas y Víctor Hugo. Esa literatura de *mal gusto*, como la definía, así como también los autores clásicos, le sirvieron de modelo para ejercitar la escritura de sus primeros poemas y cuentos y también para desarrollar un sentido de autocrítica.²¹⁵ Cortázar fue un lector y un escritor precoz, pues desde muy temprano empezó a escribir poemas; recuerda que, en la etapa en que se interesaba por las novelas policiales, llegó a elaborar una bibliografía crítica del género que nunca fue publicada.²¹⁶ Sobre los poemas escritos en la infancia, dice:

Recuerdo haber amado un eco interno en una elegía escrita después de la lectura de *El Cuervo*, sin sospechar que eso se llamaba aliteración:
¡Pobre poeta, desdichado Poe!
Y un final de soneto, escrito después de haber visto Buenos Aires de noche, desde el balcón de un décimo piso:
Y la ciudad aparece así, dormida,
Una pradera nocturnal, florida
Por un millón de blancas margaritas.
Bonito ¿no? Nocturnal... el pibe ya no le tenía miedo a las palabras, aunque todavía no supiera qué hacer con ellas.²¹⁷

Apunta que, desde niño, las palabras le generaban una *fascinación*, un encantamiento; las palabras eran mágicas y lo invitaban a jugar. Así, descubrió los palíndromos²¹⁸ y los juegos de palabras que, más tarde, estaría presentes en cuentos como *Lejana* y *Satarsa*.

En otro momento, afirma que descubre *la gran literatura* todavía en la adolescencia, cuando lee un libro de Jean Cocteau: *Opio*. Esta lectura lo llevó a ingresar en la literatura de vanguardia. Es a través de Cocteau que tiene acceso al surrealismo de Breton, Eluard y Crevel; al cubismo de Picasso o la música del Grupo de los Seis.²¹⁹ Pero su corta edad le impedía comprender claramente lo que significaban estos escritores y

²¹⁵ Cf. Prego Gadea, Omar. Op. cit., pp. 51-54.

²¹⁶ Cf. Castro-Klarén, Sara. *Julio Cortázar, lector. Conversaciones con Julio Cortázar*. Op. cit., pp. 14-15.

²¹⁷ Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo*. Op. cit., p. 44.

²¹⁸ Cf. Prego Gadea, Omar. Op. cit., p. 41-43.

²¹⁹ Cf. Harss, Luis. Op. cit., p. 282.

artistas para el panorama del arte en la década del 30. Según Cortázar, ese libro le abrió las puertas a *la gran literatura*, lo afectó profundamente y le hizo leer y escribir de otra manera.

Una etapa importante para su formación erudita fueron los años en que vivió en los pequeños pueblos de la provincia de Buenos Aires, en Bolívar (desde 1937 hasta 1939) y en Chivilcoy (desde 1939 hasta 1944), trabajando como maestro de escuela. Su vivencia en estos pueblos contribuyó a la construcción de su conocimiento libresco, pues la falta de otro medio de diversión y la soledad lo hicieron devorar libros, como ya mencionamos anteriormente. Allí, también escribió algunos cuentos pero, según él, sin pretensiones de publicación. Sin embargo, hay una referencia a un cuento publicado en Chivilcoy, bajo el seudónimo Julio Denis. El cuento es *Llama el teléfono, Delia* y apareció en el diario *El Despertar*.²²⁰ Más tarde, este cuento integraría el volumen *La otra orilla* que quedó inédito hasta después de su muerte.

Los años en Mendoza, entre 1944 y 1945, también proporcionaron una base importante para su erudición literaria. Por entonces Cortázar trabajó como profesor en la Universidad Nacional de Cuyo; fue responsable por las cátedras de Literatura Francesa I y II y Literatura de Europa Septentrional. Los programas de sus cátedras dan una idea de lo que fue como profesor y su nivel de erudición, así como sus intereses literarios.²²¹

Su paso por Mendoza en los años 40 fue fundamental para su formación de escritor, así

²²⁰ Varios autores mencionan la publicación de este cuento en el diario *El Despertar* de Chivilcoy. Véase: Alazraki, Jaime. *Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos*. Op. cit., p. 260; Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 44; Trenti Rocamora, José Luis. *Cuando firmó J. Florencio Cortázar antes que Julio Denis*, en *Letras de Buenos Aires*. Buenos Aires, Marzo 2000, p. 47; Correas, Jaime. *Cortázar, profesor universitario. Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires, Aguilar, 2004, p. 30; Montes-Bradley, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 198.

²²¹ Los programas de las mencionadas materias dictadas por Cortázar están reproducidas por Jaime Correas en su libro, *Cortázar, Profesor universitario. Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*, en las páginas 159-166. Según el autor, estos programas se encuentran en el archivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

como los vínculos literarios y amistades que allí se establecieron y que lo vincularon con el grupo de los poetas del 40' y, posteriormente, con el surrealismo.

Sus gustos literarios y su erudición están reflejados en su producción literaria de los primeros años de escritor, sobre todo en el poema dramático *Los Reyes* y en algunos cuentos escritos y publicados entre principios de los años 40 y fines de los 50, de los que nos ocuparemos más adelante.

Considerando a Cortázar como uno de los *nuevos bárbaros*, vale la pena analizar el estudio de Silviano Santiago que también encontró en los escritores latinoamericanos la presencia del antropófago literario que buscaba, en la literatura universal su forma de expresión más auténtica. El crítico brasileño subraya el concepto de lectura como una invitación a practicar la escritura. El escritor latinoamericano es un devorador de libros y la lectura de otros escritores estimula su creación y es el principio organizador de su obra. El crítico parte de la noción de *texto legible* y *texto escribible*, planteada por Roland Barthes.²²² Los textos legibles pueden ser leídos, pero no escritos ni reescritos; mientras que los textos *escribibles* incitan al lector a la producción, sirven de impulso a la escritura.²²³ En este sentido afirma:

...suas leituras [a dos escritores latino-americanos] se explicam pela busca de um texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização de sua própria escritura. [...] O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, de-

²²² En su libro *S/Z*, Barthes, al analizar *Sarrasine* de Balzac, postula la existencia de textos legibles y escribibles: "De un lado está lo que se puede escribir, y del otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo *escribible*. ¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. [...] Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo *legible*. Llamaremos clásico a todo texto legible." (Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004 [1970], pp. 1-2)

²²³ Cf. Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000 [1978], p. 19.

sarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original.²²⁴

Santiago entiende la lectura como una traducción y por eso afirma que el escritor al leer, traduce, pero su traducción no es literal, sino transformadora, pues entra en juego la imaginación creadora del escritor/lector que al traducir, interpreta, critica y crea, o sea otorga un nuevo significado al texto traducido. Para él, la antropofagia de la literatura latinoamericana está en el proceso de lectura/traducción. Como ejemplo, cita a un personaje de Cortázar de la novela *62. Modelo para armar*, cuando lee en el espejo de un restaurante parisino la frase “Je voudrais un château saignant”. El personaje, que a su vez era lector de Michel Butor, traduce como “castillo sangriento” lo que sería un bife jugoso:

O personagem principal de *62. Modelo para armar*, de nacionalidade argentina, vê desenhada no espelho do restaurante parisiense em que entrou para jantar esta frase mágica: “Je voudrais un château saignant.” Mas em lugar de reproduzir a frase na língua original, ele a traduz imediatamente para o espanhol: “Quisiera un castillo sangriento.” Escrito no espelho e apropriado pelo campo visual do personagem latino-americano, *château* sai do contexto gastronômico e se inscreve no contexto feudal, colonialista, a casa onde mora o senhor, *el castillo*. E o adjetivo *saignant*, que significava apenas a preferência ou o gosto do cliente pelo bife malpassado, na pena do escritor argentino, *sangriento*, torna-se a marca evidente de um ataque, de uma rebelião, o desejo de ver o *château*, o *castillo* sacrificado, de derrubá-lo, a fogo e sangue. A *tradução* do significante avança um novo significado – [...]. E a frase do freguês, pronunciada em toda sua inocência gastronômica, “je voudrais un château saignat”, é percebida na superfície do espelho, do dicionário, por uma imaginação posta em

²²⁴ Ibid., p. 20. (“...sus lecturas [la de los escritores latinoamericanos] se explican por la búsqueda de un texto *escribible*, texto que puede incitarlos al trabajo, serviles de modelo en la organización de su propia escritura. [...] El texto segundo se organiza a partir de una meditación silenciosa y traicionera sobre el primer texto, y el lector, transformado en autor, intenta sorprender al modelo original en sus limitaciones, en sus debilidades, en sus lagunas; lo desarticula y lo rearticula de acuerdo con sus intenciones, según su propia dirección ideológica, su visión del tema presentado inicialmente por el modelo original.” Santiago, Silviano. *El entrelugar del discurso latinoamericano*, en Amante, Adriana y Garramuño, Florencia. Selección, traducción y prólogo. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000, p. 71.)

trabalho pela leitura de Butor, pela situação do sul-americano em Paris, "quisiera un castillo sangriento".²²⁵

El tema de la traducción interesó particularmente a Cortázar. En un texto escrito a fines de los años 70, pero solamente publicado en 1995 en la revista *Proa*, "Translate, traduire, tradurre: traducir", reflexiona sobre el trabajo de traducción y sobre las sutilezas que envuelven el pasar un texto, una frase, una palabra, de un idioma a otro:

De todo eso me ha quedado el amor por las sutiles transmigraciones y transgresiones que se operan en la traducción de cualquier texto cuando su significación franquea los puentes idiomáticos y ahí es la se San Quintín, las pérdidas, las derogaciones, a veces las felices paráfrasis y a veces la pata hasta la rodilla; en el espejo de la traducción nada del original se refleja de lleno, las equivalencias absolutas no pasan nunca de lo más embrionario, de escribir *mañana es jueves* por *demain c'est jeudi*. No hablemos ya de la más sutil distorsión que impone el devenir histórico y cultural; Borges lo mostró como nadie en **Pierre Ménard, autor del Quijote**, donde ni siquiera hay traducción sino reproducción literal que, sin embargo, difiere por completo del primer texto.²²⁶

A Cortázar le gustaba el juego de palabras que transforma la traducción en otro texto, en una versión muchas veces "más rica y más metafísica que el original"²²⁷. La versión resulta ser un texto más interesante que el original, si uno la entiende con humor y no como una forma de destruir el texto original. Sin embargo, también advierte que la paráfrasis no es una práctica del todo recomendada, pues tanto puede enriquecer como

²²⁵ Ibid., p. 22. ("El personaje principal de 62. Modelo para armar – de nacionalidad argentina – ve diseñada, en el espejo del restaurant parisino al que entró para cenar, esta frase mágica: 'Je voudrais un château saignant'. Pero en lugar de reproducir la frase en su lengua original, la traduce inmediatamente al español: 'Quisiera un castillo sangriento'. Escrito en el espejo y apropiado por el campo visual del personaje latinoamericano, *château* sale del contexto gastronómico y se inscribe en el contexto feudal, colonialista, la casa donde habita el señor, el *castillo*. Y el adjetivo, *sangriento*, que significaba sólo la preferencia o el gusto del cliente por el bife jugoso, en la pluma del escritor argentino se vuelve la marca evidente de un ataque, de una rebelión, el deseo de ver el *château*, el castillo sacrificado, de derribarlo a sangre y fuego. La traducción del significante introduce un nuevo significado; [...]. Y la frase del cliente, pronunciada en toda su inocencia gastronómica, 'je voudrais un château saignant', es percibida en la superficie del espejo, del diccionario, por una imaginación puesta en funcionamiento por la lectura de Butor, por la situación del sudamericano en París, 'quisiera un castillo sangriento'." Ibid. p. 73.)

²²⁶ Cortázar, Julio. *Translate, traduire, tradurre: traducir*, en *Proa*. N° 17, Tercera Época. Buenos Aires, Editorial Proa, mayo/junio 1995, p. 36.

²²⁷ Ibid., p. 36.

aniquilar al original: “Puede ocurrir que al meter la pata se encuentre un tesoro enterrado, pero no es un sistema que deba recomendarse sistemáticamente.”²²⁸

La mencionada traducción transgresora se asemeja a la noción de traducción / interpretación / creación postulada por Silviano Santiago y cuyo ejemplo es el citado personaje de Cortázar. Por eso, no es en vano que éste traduzca una frase grabada en un espejo. La traducción es una interpretación que debe mantener el equilibrio entre el original y su reflejo, para que este reflejo no se transforme en una versión distorsionada del original. Sin embargo, de una u otra manera, en la traducción el traductor pone algo de sí.

Sin duda, la traducción es un trabajo de interpretación, pues entra en juego el estilo del traductor y su forma de leer el texto. Por este motivo, en muchas traducciones se observa este *meter la pata* del traductor que a veces puede llegar hasta *la rodilla*. En estos casos, la traducción deja de ser la copia fiel del original y pasa a ser un texto reflejado en el espejo, pero esta imagen no *refleja de lleno*. Tengamos en cuenta que el espejo *no refleja el texto de lleno*, y, por este motivo, tanto puede distorsionar la imagen como copiarla fielmente.

Para concluir con esta idea de nutrirse o absorber los escritos de otros, presente en la visión antropófaga de la literatura, nos resta señalar un texto importante que no debemos dejar de tener en cuenta: se trata de la interpretación que Julia Kristeva da a los estudios de Bajtin acerca de la poética de Dostoievski. Allí, la autora introduce el concepto de intertextualidad, llamando la atención sobre la articulación entre los diferentes textos y discursos. Dice: “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto).”²²⁹ Es decir, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la

²²⁸ Ibid., p. 37.

²²⁹ Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid, Fundamentos, 1981 [1969], p. 190.

noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.²³⁰

En este sentido, se deduce que hay una especie de diálogo entre los textos, o sea, “una *escritura* en donde se lee el *otro*.”²³¹ Cada texto establece un diálogo con la literatura anterior, cada texto es resultado de la absorción de otro, es réplica de otro. Teniendo en cuenta también que en ese diálogo, además del corpus literario anterior, entra también el contexto histórico y cultural en el que el escritor está inserto. En la relación intertextual, el autor utiliza la palabra del otro, otorgándole un significado ambivalente, mantiene el sentido primero a la vez que le da un nuevo significado. El autor toma la palabra ajena, la relativiza, la transforma y hace suya.

Podemos decir que el canibalismo literario también puede ser interpretado como una relación intertextual. Esta relación implica que uno o más discursos sean absorbidos y transformados en otros nuevos.

Hasta aquí, hemos intentado demostrar que el retorno a lo primitivo, a lo arcaico en el siglo XX, tuvo como punto de partida las poéticas de vanguardia. Éstas, a su vez, surgieron del descontento provocado por la situación caótica que dejó la Primera Gran Guerra y también por un sentimiento de insatisfacción provocado por la literatura vigente. Desde el punto de vista de ciertos artistas y escritores de la época, no representaba la situación que el mundo estaba experimentando. Para las vanguardias, en un primer momento, lo primitivo abarca todo lo que no es occidental, por eso tanto puede ser el arte africano, precolombino o de las islas de Oceanía. La búsqueda de lo primitivo provino de un rechazo frente a la mentalidad occidental y burguesa, como un intento de retorno a las fuentes iniciales.

²³⁰ Ibid., p. 190.

²³¹ Ibid., p. 95.

II. *Segunda parte.* Etapa originaria del escritor:
la década del 40

1. Los años de formación

...beginning is making or producing difference; but – [...] – difference which is the result of combining the already-familiar with the fertile novelty of human work in language.

Edward Said. *Beginnings. Intention & Method.*

Denominamos etapa originaria²³² del escritor a aquella en la que no publicó trabajos de considerable importancia, por lo menos en la época en que aparecieron. Este período incluye finales de los años 30 y los años 40, cuando se delinea el perfil del futuro escritor.²³³ Como dijimos anteriormente, fue en esa etapa que el escritor acumuló un acopio de lectura que sería fundamental para su formación erudita. En estos años, vivía en las pequeñas ciudades de la provincia de Buenos Aires, Bolívar y Chivilcoy. Allí se tienen noticias de los primeros escritos de Julio Cortázar, que comprendían una serie de

²³² Cuando hablamos de los comienzos, no podemos dejar de mencionar el libro de Edward Said *Beginnings*. Allí, afirma que en el comienzo de la carrera literaria, todo escritor parte de un corpus de textos ya existente: “we can regard a beginning as the point at which, in a given work, the writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both”. De acuerdo con Said, para analizar estos comienzos, hay que tener en cuenta algunos aspectos que se refieren a la etapa formativa del escritor. En primer lugar, hay que estudiar los primeros textos, es decir, aquellos que le sirvieron de ejercicio de escritura; éstos son fundamentales porque permiten saber cuál fue su punto de partida y qué corpus el escritor tomó como base para su propia producción. A partir de estas observaciones, se puede tener una visión del propósito del escritor al empezar a escribir, ya sea en la dirección de una continuidad o de un desvío de la tradición literaria existente. De alguna forma, Said termina por afirmar que todo texto es una suerte de repetición de otros, pero es una repetición excéntrica, puesto que, allí, se incluye la posibilidad de originalidad y diferencia (Said, Edward W. *Beginnings. Intention and method.* New York, Columbia University Press, 1984 [1975], pp. 3-26.). En el caso de los comienzos literarios de Cortázar, una cantidad abrumadora de textos le sirvieron de punto de partida para su propia escritura.

²³³ Comentó Yurkievich: “Cortázar comienza, como casi todo aprendiz de escritor, por una poesía logométrica. Pretende encuadrar el confuso y tumultuoso universo dentro de un molde simétrico. Esa isometría concertante propone una percepción acompasada, proyecta una visión unitiva. Dispone, contra la tremolina externa, un compartimento protector, un oasis de mesura en medio de la desmesura. El afuera está revuelto por tentaciones explosivas y embarullado por la vociferación colectiva. La literatura literaria de la década del cuarenta pone en juego agudeza y arte de ingenio para componer un universo cadencioso que transfigure la experiencia conflictiva, los alterables atributos de la realidad empírica en paradigmas ideales, depurados por la estilización y la sublimación.” (Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos.* Op. cit., p. 12.)

poemas, cuentos y tal vez una novela. Nunca fueron integralmente publicados, por lo menos durante su vida, y si lo fueron, han sido olvidados.²³⁴

Entre ellos, está el libro de sonetos *Presencia* (1938),²³⁵ publicado bajo el seudónimo Julio Denis, lo que denota la falta de confianza del escritor en firmar con su propio nombre. Escondarse detrás de un seudónimo significa que quizás el escritor todavía no se sentía lo suficientemente seguro para asumir su escritura; o que duda de la calidad literaria de lo que estaba publicando, prefiere así ocultarse detrás de un nombre ficticio. El seudónimo también indica que publicar estos versos puede ser un acto precipitado de quien todavía no había madurado.²³⁶ En algunas ocasiones el propio Cortázar menciona la vergüenza y el remordimiento de haber publicado versos tan *mallarmeanos*.²³⁷ *Presencia* es un libro de sonetos con fuerte cadencia musical donde las palabras

²³⁴ En la ya mencionada entrevista de Luis Harss, Cortázar afirma que el acto de escribir estuvo siempre presente en su vida desde muy temprano, ya en la niñez y la adolescencia. Sin embargo, fue en los años de reclusión en los pueblos de provincia que empezó a escribir poemas, cuentos y otros textos, pero sin intención de publicarlos. Dice Cortázar: "Y allí empecé a escribir cuentos, aunque jamás se me ocurrió publicarlos. Luego me fui a Mendoza, a la Universidad de Cuyo, donde me ofrecían unas cátedras de nivel universitario. [...] Conseguí un empleo en Buenos Aires, en la Cámara Argentina del Libro, y allí seguí escribiendo cuentos. Pero sin publicarlos. Es que siempre desconfié mucho del acto de publicar un libro, y creo que en ese sentido fui siempre muy lúcido. Me vi madurar sin prisa. En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más que lo que publicaban las gentes de mi edad en la Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía en la Argentina de entonces, donde un jovencito de veinte años que había escrito un puñado de sonetos se precipitaba a publicarlos. Si un editor no los aceptaba, él pagaba la edición. Por mi parte preferí guardar mis papeles." (Harss, Luis. Op. cit., p. 262.)

²³⁵ Denis, Julio. *Presencia*. Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938. De acuerdo con sus biógrafos, posiblemente este libro haya sido escrito en Bolívar. Dice Eduardo Montes-Bradley: "En Bolívar, comienza a escribir sonetos inspirados en los poetas franceses del siglo XIX." Hablaba de *Presencia*. También fue en esa época que los primeros cuentos de *La otra orilla* empezaron a ser delineados (Montes-Bradley, Eduardo. Op. cit., p. 153). En cuanto a su publicación, según Trenti Rocamora, se debe a la amistad del escritor con uno de los poetas del grupo del 40, quien por otra parte había sido su compañero en la Escuela Normal Mariano Acosta. Se trata de Daniel Devoto quien, junto con Fredi Guthman, financiaron la edición de *Presencia* (Cf. Trenti Rocamora, José Luis. *Cuando firmó J. Florencio Cortázar antes que Julio Denis*, en *Letras de Buenos Aires*. Buenos Aires, marzo 2000, p. 48.)

²³⁶ En su texto *Cuando firmó J. Florencio Cortázar antes que Julio Denis*, Trenti Rocamora afirma que el uso del seudónimo en sus primeros escritos tal vez se deba a "la timidez de un autor primerizo o por rechazo al apellido de su padre." Al respecto del apellido Denis, el crítico teje algunas conjeturas sobre su origen. Según él, puede ser que haya surgido de los libros de Julio Verne, del *Tesoro de la Juventud* o de los relatos de viaje del literato francés Juan Fernando Denis (1798-1890), lecturas que Cortázar apreciaba en su juventud. (Cf. Trenti Rocamora, José Luis. Op. cit., pp. 46-48.)

²³⁷ A pesar de admitir la influencia de sus antecesores, percibimos aquí un vestigio de *la angustia de la influencia* a la que en otra ocasión Cortázar criticó.

fueron elegidas más por su sonoridad que por su sentido. Allí, se nota la influencia de Mallarmé y, por ende, del simbolismo.

En su análisis sobre estos sonetos, Graciela de Sola reconoce el tono lírico y elegíaco característico del *cuarentismo* argentino.²³⁸ Establece, así, un vínculo entre Cortázar y los poetas de la generación del 40;²³⁹ uno de cuyos exponentes era Daniel Devoto, amigo personal de Cortázar, quien más tarde publicará su segundo libro, *Los Reyes* (1949), sobre el cual trabajaremos más adelante. Su relación con este grupo se confirma con la publicación del ensayo *Rimbaud*, bajo el seudónimo Julio Denis, en la revista *Huella* N° 2 en 1941. Tal revista, así como *Canto* (1940), su antecesora, eran los vehículos literarios del mencionado grupo.²⁴⁰

Es cierto que en los sonetos de *Presencia* se hallaba una notable filiación con el romanticismo y el simbolismo. Sin embargo, la autora encuentra, allí, el germen de lo que va a ser su obra futura, puesto que adelanta, *poéticamente*, temas que estarían presentes en su obra posterior, como

... el sentimiento de una suprarrealidad contenida en lo real. La lucha contra el tiempo, la esperanza en una armonía final o en una forma de armonía actual, presente, que se abre paso *en* el tiempo del hombre a tra-

²³⁸ Graciela de Sola describe a la del 40 como: "Una generación de poetas, una generación que siente hondamente el impacto de la segunda gran guerra precedida por el desgarramiento de hermanos en España. Que participa de una profunda crisis de todos los valores y se vuelve a los grandes oráculos de la poesía europea buscando la continuidad de una línea espiritual – no de una actitud estética ni de un programa retórico – en un intento desesperado de rescatar lo humano. Rilke, Lubicz-Milosz, Baudelaire, Rimbaud, Novalis, Hoelderlin, Shelley, Keats, Valéry, Lautréamont, el surrealismo, son presencias que se instalan con toda realidad en las páginas de los 'cuarentistas' aleccionados también por voces más próximas como las de Neruda, Marechal, Molinari, Lugones, Mastronardi. Una concepción poética del mundo, un agudísimo sentimiento del tiempo y una equivalente tensión hacia la eternidad figurada en una mítica edad áurea o en finales y lejanos paraísos, desvela las voces de Juan R. Wilcock, Enrique Milona, Miguel Ángel Gómez, Olga Orozco, Daniel Devoto, Alfonso Sola González, Roberto Paine, Basilio Uribe, César Fernández Moreno, León Benarós, Eduardo J. Bosco y otros más." (De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., pp. 11-12.)

²³⁹ En cuanto a la relación de Cortázar con los poetas cuarentistas, Mercedes Rein entiende que fue algo más que una afinidad con el grupo, considera que tal vínculo se debe a una cuestión generacional y afirma: "Nacido en 1914, Cortázar pertenece cronológicamente a la generación del 40, aunque su obra narrativa se inicia en la década del 50." (Rein, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*. Buenos Aires, Ediciones de Crisis, 1974, p. 13.)

²⁴⁰ Para más información sobre la generación del 40, véase el libro *El 40* de: Giordano, Carlos Rafael, Romano, Eduardo y Becco, Horacio. *El 40*. Buenos Aires, Editores Dos, 1969; y Soler Cañas, Luis. *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

vés de la música, de la palabra, del contacto pleno y total con lo cósmico. La desconfianza hacia una razón omnímoda, el rechazo de lo sistemático, la afirmación del movimiento continuo.²⁴¹

Por otro lado, Jaime Alazraki no coincide totalmente con esta proposición de Graciela de Sola, pues no cree que en este *libro juvenil* ya se encontraran temas que Cortázar iría a desarrollar más tarde. Sin embargo, reconoce que lo que este libro adelanta es su interés por la música (principalmente por el jazz) y por lo fantástico. También demuestra preocupaciones comunes con los poetas de aquella época. Tales inquietudes eran “la poesía como exploración del ser, la vida como misterio insoluble, la autenticidad como la prueba última y primera de la literatura, el tiempo, la soledad y la muerte.”²⁴²

El vínculo de Cortázar con la generación del 40 también está registrado en la publicación de su ensayo *Rimbaud*, según Alazraki, casi un manifiesto de dicha generación. Con este escrito, toma cierta distancia de Mallarmé y se acerca a Rimbaud, y con él al surrealismo que, a su vez, dejará marcas profundas en su escritura. Para Alazraki, este ensayo es un texto inaugural, un bosquejo de lo que va a ser su poética, porque allí ya se manifiesta el papel que jugará el surrealismo en su obra y en su vida.

Con este ensayo, abandona los sonetos *mallarmeanos*, pero sin renunciar a su seudónimo, para seguir el camino de Rimbaud, quien entendía la poesía como una forma de cambiar la vida, un paso a la libertad, un medio de trascender, “una tentativa para encontrar la *Vida* que su naturaleza le reclamaba.”²⁴³ Del primero, aprendió la lección estética, puesto que “Mallarmé estaba por y para la Poesía”²⁴⁴. Del segundo, retoma la importancia de la experiencia vital: la poesía como una inmersión en la vida. Por este motivo, Cortázar dice que “Mallarmé se despeña sobre la Poesía; Rimbaud vuelve a ésta

²⁴¹ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 20.

²⁴² Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, 1994, p.35.

²⁴³ Cortázar, Julio. *Rimbaud*, en *Obra crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 20.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo, la historia de una sangre. Con toda mi devoción al gran poeta, siento que mi ser, en cuanto integral, va hacia Rimbaud con un cariño que es hermandad y nostalgia.”²⁴⁵

Durante el período en que vivió en pueblos de la provincia de Buenos Aires, escribió una serie de cuentos que no llegaron a ser publicados. Solamente dos aparecieron en algunas revistas; como ya mencionamos, *Llama el teléfono*, *Delia* fue supuestamente publicado en el diario *El Despertar* de Chivilcoy, bajo el seudónimo Julio Denis. En una entrevista concedida a Omar Prego, décadas más tarde, Cortázar admite que este cuento, al que se refiere como *Suena el teléfono*, no debió haber sido publicado, pues era un *cuento experimental* escrito como un ejercicio. El escritor acepta que el cuento no era tan bueno como sus expectativas.²⁴⁶

El otro cuento, *Bruja*, se publica el 15 de agosto de 1944, en el *Correo Literario* de Buenos Aires. Cortázar lo menciona en una carta a Mercedes Arias, del 24 de septiembre de 1944: “¿Leyó un cuento mío en el Correo Literario del 15 de agosto? Está atrozmente impreso, con erratas a granel, puntuaciones arbitrarias...but it’s still a good story. Name: THE WITCH.”²⁴⁷ Sobre ello, años más tarde y conversando con Prego, el autor admite creer que este relato tenía una buena idea, pero le faltaba acuidad técnica.²⁴⁸

Estos dos relatos componían la serie *La otra orilla*, que el escritor tenía la intención de publicar en Mendoza. Quizás su *sentido de autocrítica*, tantas veces por él mismo proclamado, le hizo ver que estos relatos carecían del nivel anhelado. En una carta a Luciene C. de Duprat, en julio de 1945, Cortázar dice: “Esos cuentos me pesan dema-

²⁴⁵ Ibid., p. 22.

²⁴⁶ Dice Cortázar en la entrevista: “El cuento se llama ‘Suena el teléfono’ y la mujer se llama Delia. Es uno de esos cuentos ‘experimentales’, en los que yo iba haciendo la mano, que no quise publicar nunca” (Prego Gadea, Omar. Op. cit., p. 66). Contraría la declaración a Prego el hecho de que, aunque *experimental*, este cuento fue publicado en el diario de Chivilcoy.

²⁴⁷ Domínguez, Mignon. Op. cit., p. 270.

²⁴⁸ Cf. Prego Gadea, Omar. Op. cit., p. 67.

siado sobre los hombros, y quiero lanzarlos antes de convencerme del todo que son malos. Que se convenzan los demás: es más cómodo para mí”.²⁴⁹ La desconfianza en la calidad literaria de esta serie de cuentos, tal vez haya sido el motivo por el cual este libro se mantuvo inédito hasta 1994, cuando fue incluido en el primer volumen de sus *Cuentos Completos*.²⁵⁰ Años después, evalúa de la siguiente manera las razones por las cuales estos cuentos no fueron publicados:

Por aquel entonces había empezado a escribir cuentos; una primera serie quedó inédita, pues aunque los temas eran excelentes, el tratamiento literario no los proyectaba con la fuerza que habían tenido en mi imaginación, y contrariamente a la mayoría de los escritores jóvenes entendí que la hora de publicar no había sonado todavía. Cuando me decidí a dar a conocer algunos relatos, tenía ya treinta y cinco años y muchos miles de libros leídos.²⁵¹

Como dijimos anteriormente, su paso por la provincia de Mendoza fue fundamental para su formación literaria. En la capital de esa provincia, Cortázar trabajó como profesor de la Universidad Nacional de Cuyo por un período corto (1944-1945), pero significativo en su carrera. Profesor de las cátedras de Literatura Francesa I y II y Literatura de Europa Septentrional, fue recibido como una *eminencia* de la literatura argentina. De acuerdo con Jaime Correas, quien investigó su paso por la cuyana ciudad, el diario *Los Andes* publicó el 11 de julio de 1944 la noticia de su contratación. Esta nota vino acompañada de su currículum con datos que, según Correas, fueron posiblemente facilitados por el propio Cortázar. Entre los datos, se destacan sus dos publicaciones: un volumen de poemas, *Presencia*, y un ensayo, *Rimbaud*, aparecido en la revista *Huella*. Al mismo tiempo, menciona un volumen de cuentos a ser publicado en ese entonces (probablemente en referencia a *La otra orilla*). Tales informaciones dan a entender a la sociedad mendocina que el nuevo profesor era también poeta, cuentista y crítico. Sin

²⁴⁹ Apud. Correas, Jaime. Op. cit., p. 91.

²⁵⁰ Cortázar, Julio. *La otra orilla*, en *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000 [1994].

²⁵¹ Cortázar, Julio. *Notas sobre lo gótico en el río de la Plata*, en *Obra Crítica / 3*. Op. cit., p. 81.

embargo, Cortázar todavía no había publicado ningún libro importante, aún no era un escritor reconocido.

En esa época ya se perfila la imagen de Cortázar como un intelectual y los programas de sus cátedras en la Universidad Nacional de Cuyo dan una pista de sus conocimientos sobre literatura.²⁵² A pesar de su brevedad, la mayor parte incluía sólo a los autores estudiados, omitiendo sus obras – esos programas nos permiten tener una idea del perfil de Cortázar como profesor, de la orientación que daba a sus cursos y de los temas que le interesaban. Su manejo de los idiomas francés e inglés y su conocimiento básico del alemán, fueron fundamentales para la preparación de dichos cursos. Por supuesto, estos programas no nos permiten saber con exactitud cómo cada contenido fue abordado, qué obras fueron leídas, qué autores y textos gozaron de mayor énfasis. Tampoco sabemos cuánto Cortázar conocía cada tema, pero creemos que ya poseía un conocimiento muy amplio de la literatura.

Examinando brevemente dichos programas, observamos que, para las cátedras de literatura Francesa I y II, el profesor proponía un estudio centrado en los siglos XIX y XX, respectivamente. Entre los poetas estudiados destacamos a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Valéry, Lautréamont y Rimbaud. Los poetas contemporáneos estudiados eran Paul Claudel, Oscar W. de Lubicz Milosz, Saint-John Perse y Jules Supervielle. También proponía un abordaje del dadaísmo y el surrealismo. La bibliografía del curso, toda en francés, incluía obras de los autores citados y textos sobre historia de la literatura francesa, así como sobre el clasicismo, realismo, romanticismo y surrealismo. Contenía también un texto sobre el panorama de la literatura contemporánea y sobre la situación de la poesía.

²⁵² Recordamos que dichos programas fueron reproducidos en el libro de Jaime Correas, *Cortázar, profesor universitario. Su paso por la universidad de Cuyo en los inicios del peronismo* en las páginas 159 a 166.

En cuanto a los programas para la cátedra de Literatura de Europa Septentrional, estaban divididos en dos partes: la primera trataba la poesía inglesa y la segunda, la alemana. En el segmento de poesía inglesa, Keats se erigiría como el principal objeto de estudio, pero también proponía una perspectiva general de la literatura inglesa que iba desde Chaucer hasta los poetas románticos: William Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron y Shelley, hasta llegar a Keats. La segunda parte del programa estaba destinada a la poesía de Rainer María Rilke. La bibliografía exigida para la materia se componía básicamente de textos de los autores citados, libros sobre historia de la literatura inglesa y algunos manuales. Casi todos los libros estaban escritos en inglés a excepción de dos títulos sobre historia de la literatura inglesa que estaban escritos en francés.²⁵³

En el caso de los textos sobre Rilke, literatura alemana contemporánea e historia de la literatura alemana, los títulos están en francés o español. No hay libros en alemán, tal vez por el hecho de que fuera difícil para el alumnado acceder a textos en ese idioma. A pesar de no saber cuánto se estudió cada asunto, era un programa muy ambicioso, pues intentaba abarcar toda la trayectoria de la poesía en lengua inglesa, además de una breve incursión por la literatura alemana con Rilke, en un corto período de cursada.

Cortázar mantuvo casi los mismos programas para los cuatrimestres de los años 44 y 45, con excepción de la cátedra de Literatura Francesa I. Allí, pretendía tratar la novela romántica y no la poesía, como en el ciclo precedente. Proponía un abordaje de la novela como género literario, así como un análisis sobre la novela francesa romántica. Sugería también un examen sobre las influencias inglesas y alemanas en el romanticismo francés; un estudio de las novelas de diversos autores como Mme de Stäel, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, Gérard de Nerval y otros.

²⁵³ En una carta a Mercedes Arias en julio de 1944, Cortázar le pide a la amiga material crítico sobre Keats: "¿Tiene usted las cartas de Keats a Fanny Brawne, cualquier obra de crítica concerniente a Keats o Shelley – no manual, sino libro especializado – ? Biografía, papeles correspondencia... Si tiene algo, ¿me lo envía hasta fin de año?" (Dominguez, Mignon. Op. cit., p. 268.)

En una carta a Mercedes Arias fechada el 29 de julio de 1944, Cortázar menciona sus programas y sus clases en la Universidad de Cuyo: "Luego el trabajo universitario es hermoso: ¡por fin puedo yo enseñar lo que me gusta! He organizado programas breves (apenas hay tres meses de clase) sobre la base de la Poesía; ..." ²⁵⁴ Al parecer, no eran programas breves como los consideraba Cortázar; en realidad, eran bastante completos, pues pretendían abarcar un número importante de obras y autores, en un cuatrimestre con sólo dos horas semanales. Por el contenido de las bibliografías, se presupone que los alumnos deberían tener conocimiento de las lenguas francesa e inglesa. En un testimonio dado a Correas, una de sus ex alumnas recuerda que, durante las clases, él demostraba un interés particular por Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire y Keats, como también por el surrealismo. Cuentan que él mismo traducía los poemas que analizaba en las clases. ²⁵⁵

Estos programas indican que Cortázar había leído mucho sobre literatura francesa e inglesa, particularmente sobre la poesía de los siglos XIX y XX. Sin embargo, comparando las bibliografías de estas dos literaturas, se nota que la de lengua francesa es más precisa, mientras que la otra es más general. Por el enfoque dado en los cursos, deducimos que él se interesaba más por la poesía que por la prosa, a pesar de haber dedicado un cuatrimestre a la novela. Prefería el romanticismo, aunque el surrealismo también le llamaba la atención. Es notorio que le gustaba estudiar a ciertos autores, tanto por el hecho de que algunos se repetían en diferentes segmentos del programa, como por ser objeto central del curso. Podemos citar los casos de Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, Mallarmé y Rimbaud en la literatura francesa (aunque su interés por este último es anterior a los años de su docencia en Mendoza) y de John Keats en literatura inglesa (sobre quien escribió un importante ensayo).

²⁵⁴ Dominguez, Mignon. Op. cit., p. 268.

²⁵⁵ Cf. Correas, Jaime. Op. cit., p. 30.

Para ejercer su profesión de docente en la Universidad Nacional de Cuyo, es evidente que tuvo que estudiar detalladamente los temas, autores y obras citados. El resultado de sus investigaciones está en algunos textos que fueron publicados en esa época, así como en otros posteriores. Algunos son producto de sus lecturas y estudios sobre los temas que abordó en las cátedras de la mencionada Universidad, como *La urna griega en la poesía de John Keats* o *Teoría del túnel*. El primero apareció en 1946, en la *Revista de Estudios Clásicos*²⁵⁶ de la Universidad de Cuyo, en Mendoza. Es un ensayo sobre la poesía de Keats y está dedicado a Arturo Marasso, un poeta de los años 20 y profesor de literatura griega del colegio Mariano Acosta. En la primera parte de este ensayo, el autor aborda la lectura que el clasicismo y el romanticismo hicieron del tema helénico. En la segunda, analiza detalladamente la poesía de Keats, "On a grecian urn" – que viene acompañada de una traducción del propio Cortázar, "A una urna Griega" – denota la influencia que la mitología griega ejerció sobre su poesía. El análisis de la poesía de Keats y su investigación sobre los temas mitológicos, probablemente contribuyeron a la composición de su poema dramático *Los Reyes* (1949).

En cuanto a *Teoría del Túnel*, de acuerdo con Saúl Yurkievich fue escrito alrededor del año 1947. Su contenido parece provenir de sus anotaciones para las clases de las cátedras de la Universidad de Cuyo, especialmente la de Literatura Francesa I dictada en 1945. Es muy probable que el libro sea resultado de sus investigaciones para la preparación del curso, como suponía Yurkievich:

²⁵⁶ El primer número de la *Revista de Estudios Clásicos*, dirigida por Fernando Cruz, fue publicado en Mendoza en 1945; un único tomo contenía artículos sobre temas relacionados con la cultura clásica y con las literaturas griega y latina. Contaba con colaboraciones de profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo así como también de profesores de otras universidades. Asimismo, presentaba reseñas bibliográficas sobre los mencionados temas. El propósito de la revista, de acuerdo con sus directores era "... contribuir a la difusión de la cultura clásica, a través de los estudios de especialistas en materia humanística y tener un órgano periódico donde los Profesores de materias afines y los egresados con formación y disciplina humanística, puedan ofrecer el resultado de sus investigaciones." (*Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza, D'Accurzio Impresor, abril 1945, p. 246.)

Julio Cortázar redacta su *Teoría de túnel* entre el verano y la primavera bonaerenses de 1947, mientras trabaja como secretario de la Cámara Argentina del Libro. [...] Además de lo que tiene de autodefinición literaria, de enunciación de la propia poética, *Teoría del túnel* es en parte – lo presumo – un desprendimiento de esa enseñanza que Cortázar impartió en Mendoza. Presupongo que de los apuntes preparatorios de sus cursos proviene una buena dosis del contenido.²⁵⁷

Este libro permaneció inédito hasta 1994 cuando fue publicado en el primer volumen de la colección de textos críticos de Cortázar. Sin embargo, el artículo *Notas sobre la novela contemporánea*, publicado en la revista *Realidad* en 1948,²⁵⁸ corresponde a un fragmento de la segunda parte de *Teoría del túnel*, precisamente a los capítulos 2, “Un cobayo, la novela”, y 3, “Estéocles y Polinices”. Este artículo, considerado fundamental para el estudio de la novela como género literario, es, de hecho, una reproducción parcial con pocas alteraciones de *Teoría del túnel*. Lo que puede corroborarse con la circunstancia de que este libro pudo haber sido escrito en el año citado por Yurkievich.

Asimismo, en *Teoría del túnel*, ya define su posicionamiento frente al surrealismo, diserta sobre aspectos que van a marcar su obra posterior. Acerca del surrealismo, el escritor afirma que “es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal (o anti-sistema verbal; lo verbal se remite siempre al método, al instrumento, al martillo...). Surrealista es siempre ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la inocencia.”²⁵⁹

La década del 40 fue muy importante para la formación literaria del escritor, después de renunciar a la Universidad Nacional de Cuyo. Entre noviembre de 1947 y

²⁵⁷ Yurkievich, Saúl. *Un encuentro del hombre con su reino*, en Cortázar, Julio. *Obra Crítica / I*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 15-16.

²⁵⁸ Cortázar, Julio. *Notas sobre la novela contemporánea*, en *Realidad*. N° 8, año II. Buenos Aires, marzo-abril 1948, pp. 240-246.

²⁵⁹ Cortázar, Julio. *Teoría del túnel*, en *Obra Crítica / I*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 103.

abril de 1948, Cortázar escribió cuarenta y dos reseñas bibliográficas para la revista *Cabalgata*. De acuerdo con Alazraki, estas reseñas quedaron olvidadas por su biógrafo. El crítico marca la importancia de estos trabajos, pues los libros leídos y reseñados “representan algo así como la vértebra a partir de la cual el paleontólogo puede reconstruir todo el esqueleto de sus lecturas durante esos años formativos y claves para su futuro de escritor.”²⁶⁰

Se le atribuye a Alazraki la responsabilidad de rescatar tales reseñas de *Cabalgata*. *Revista mensual de letras y artes*, que, según él, no consta en los catálogos de las bibliotecas argentinas.²⁶¹ Dicha revista se publicó entre junio de 1946 y julio de 1948, lo que corresponde a 24 números. Tal vez, su casi total desaparición se deba al hecho de no haber contado con recursos financieros suficientes y tampoco haber tenido un director a la altura de Borges (director de *Los Anales de Buenos Aires*), Francisco Romero (*Realidad*) o Victoria Ocampo (*Sur*) que la resguardara. Con el objetivo de salvar tales reseñas del olvido, Alazraki las publicó, con el consentimiento del propio Cortázar, en la *Revista Iberoamericana* en 1980.

En su época, a pesar de que aparentaba ser una revista de variedades, más que específicamente literaria, *Cabalgata* debe haber sido un medio de comunicación importante para la divulgación de las actividades literarias y culturales, así como de diversos escritores y sus libros. Esta revista contó con dos etapas: la primera, entre 1946 y 1947, llevaba el paratexto: “Quincenario popular de letras, artes, ciencias, espectáculos.” La segunda, la revista pasó a ser mensual y se publicó a partir de noviembre de 1947. Allí encontramos las primeras reseñas de Cortázar, en una sección que se titulaba *El tiempo y sus libros*. A pesar de postularse como una revista popular, tal vez por su precio, comparado con el de las otras revistas que circulaban en ese período – un número de *Cabal-*

²⁶⁰ Alazraki, Jaime. *Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos*. Op. cit., p. 260.

²⁶¹ Encontramos algunos números de esta revista, inclusive aquéllos donde están las reseñas de Cortázar, en la biblioteca del Instituto de Literatura Argentina.

gata costaba \$ 0,60 en moneda argentina, mientras *Realidad* costaba \$ 3,50 —, divulgaba casi los mismos temas y autores. En su propuesta, ambicionaba ocupar una posición destacada en el ámbito cultural, no sólo de la Argentina, sino también en el resto de América Latina. Alazraki puntualiza el contenido de la revista:

Sin un director de fuste y sin un prestigioso consejo de redacción que lo respaldara, *Cabalgata* tuvo, evidentemente, una circulación mayor y debió recurrir a los avisos comerciales para sobrevivir. Aunque tenía secciones dedicadas al cine, teatro, modas, artes y ciencias, su fuerte fue la sección de letras. El primer número declaraba que “la idea que anima a *Cabalgata* es hacer en la Argentina una gran revista para todo el continente, una revista que sea expresión de todas las actividades de la cultura americana y universal”. Lo americano y lo universal aparecieron en proporción semejante. Junto a artículos de Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Ayala, Alfonso Reyes, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre se publicaron en el primer número ensayos de Bernard Shaw y André Gidé, un cuento de Lord Dunsany y poemas de W.H. Auden y T. S. Eliot. *Cabalgata* no fue entonces periodismo popular, sino órgano de difusión cultural más amplio. El material que publicaba, aunque misceláneo y más periodístico, estaba a la altura de lo que por esos años hacían *Sur* o *Realidad*.²⁶²

El conjunto de reseñas se compone de cuarenta y dos textos cortos sobre temas varios. Posiblemente los libros reseñados no hayan sido elegidos por Cortázar, sino que se trataría de trabajos por encargo. Ahí encontramos al Cortázar lector profesional, cuya tarea consistía en leer y reseñar. Por este motivo, sospechamos que no respondía a su interés particular leer y escribir determinados títulos, pero entre estos textos se encuentran algunos en los que seguramente él se detuvo con mayor atención; hay notas que van más allá de la mera descripción de un texto, acercándose a un estudio crítico.

Entre los libros reseñados hay novelas, libros de cuentos, poesía, crítica literaria y filosofía; algunos de literatura hispanoamericana, otros norteamericana y europea. Hay reseñas que se limitan a presentar el libro reseñado, brindando un breve resumen de su contenido. Sin embargo, otras se destacan por incluir un breve análisis crítico, donde

²⁶² Alazraki, Jaime. *Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos*. Op. cit., p. 260-261.

ya se perciben temas que van a ser desarrollados posteriormente. Algunos revelan que Cortázar conoce los escritos anteriores de aquellos autores, así como la problemática que les concierne. Sin embargo, en otros casos parece aventurarse por terrenos poco o nada conocidos. En tales casos, se limita al tema del libro en cuestión. De acuerdo con eso, apuntaremos algunas notas relevantes para nuestra investigación, pues a pesar de estar desvinculado con el eje central de esta tesis, aclara aspectos de esta primera etapa de formación sobre la cual nos dedicaremos a continuación.

El primer libro reseñado es un volumen de cuentos de Enrique Wernicke, *El señor cisne*, aparecido en noviembre de 1947. Esta reseña aborda un libro que Cortázar también había comentado en otra nota, publicada en diciembre de 1947 en la revista *Los Anales de Buenos Aires*²⁶³. Ésta se titula: *Enrique Wernicke: El señor cisne* y expone ideas sobre el cuento como género que van a ser desarrolladas en *Algunos aspectos del cuento* (1962-3) y *Del cuento breve y sus alrededores* (1969). Comienza su texto mencionando las cualidades de un buen cuento, para que éste perdure en la memoria:

Todo buen cuento sostiene su duración en las memorias mediante una cualidad que el mal cuentista ignora para su desdicha: la irrefutable proposición de una cierta y determinada realidad, capaz de hacerse admitir intuitivamente y sin rechazo por el lector a su altura. [...] Encuentro que la mayoría de los relatos cae en el olvido (¿de cuántos cuentos se acuerda usted?) por deficiencia cósmica: en su pequeño universo faltaba el acabado que fija para siempre cada estrella en su luz, cada animal en su silueta y su lenguaje.²⁶⁴

En *Algunos aspectos del cuento*,²⁶⁵ vuelve a mencionar el asunto del cuento olvidable, pero, en esa ocasión, lo relaciona con el tratamiento estético que el cuentista aporta al tema. El tema, a su vez, es comparado con el *sol*, “un astro en torno al cual

²⁶³ Cf. Cortázar, Julio. *Enrique Wernicke. El señor cisne*, en *Los Anales de Buenos Aires*. Nº 20, 21 y 22. Buenos Aires, octubre – noviembre 1947, p. 158.

²⁶⁴ Cortázar, Julio. *Enrique Wernicke: El señor cisne*, en *Obra Crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 81. (citaremos esta edición)

²⁶⁵ Este ensayo fue publicado por primera vez en *Casa de las Américas*. Nº 15-16. La Habana, 1962-1962.

gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia.²⁶⁶ Así, para que el cuento sea inolvidable, es necesario que el cuentista sepa trabajar el tema con profundidad. Un cuento inolvidable es aquel que demuestra su poder sintetizador, pero que a la vez promueve una apertura hacia algo mayor:

Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. [...] ¿Por qué perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene – [...] – esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana.²⁶⁷

Al analizar los relatos de Wernicke, afirma que los “más hermosos cuentos los ha obtenido ciñéndose a una más severa construcción”²⁶⁸. Ahí, ya está prefigurada la idea de rigor en la estructuración del relato. Define sus cuentos como un círculo cerrado, idea que se asemeja a la de esfera que va aparecer en un ensayo posterior. Dice del escritor: “Wernicke, joven demiurgo, *plasma la arcilla con mano inteligente*, y muchas veces cierra el círculo satisfactorio dentro del cual late el mundo perfecto de un relato.”²⁶⁹

Ahora comparemos este texto con un fragmento de *Del cuento breve y sus alrededores*. Allí, trata la noción de *pequeño ambiente*²⁷⁰, que es donde se mueven los personajes y donde el narrador puede ser o puede actuar como si fuera uno de ellos. Estas

²⁶⁶ Cortázar, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, en *Obra Crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 375.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 375-6.

²⁶⁸ Cortázar, Julio. *Enrique Wernicke: El señor cisne*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 81.

²⁶⁹ Cortázar, Julio. *Enrique Wernicke: El señor cisne*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 81. (La cursiva es nuestra)

²⁷⁰ En la reseña sobre Wernicke, Cortázar usa el término *pequeño universo* para referirse al cuento.

ideas se encuentran presentes en el último precepto del *Decálogo del perfecto cuentista* escrito por Horacio Quiroga.²⁷¹ Cortázar entiende al *pequeño ambiente* como una forma cerrada, esférica; dentro de esta esfera, se desarrolla la situación narrativa:

La noción de *pequeño ambiente* da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados *como quien modela una esfera de arcilla*. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y al llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica.²⁷²

La imagen del cuento como una *esfera de arcilla modelada con mano inteligente* es semejante a la postulada por Edgar Allan Poe en su *Marginalia*, fragmentos que posteriormente fueron traducidos por Cortázar (dicha traducción fue publicada en 1956). Sin embargo, la mención de tal imagen indica que, cuando Cortázar escribió la reseña sobre los cuentos de Wernicke, en 1947, ya conocía el texto de Poe y, por ende, la noción de modelar el tema como quien modela una masa de arcilla. En el caso del ensayo *Del cuento breve y sus alrededores*, su fecha de publicación es muy posterior a la de la traducción del escritor norteamericano (1969), lo cual marcaría una indiscutible presencia de éste en la formulación de dicho texto. Dice Poe en ese fragmento:

En manos del artista *auténtico*, el tema, la 'obra', no es sino una masa de arcilla, con la cual – según el tamaño de la masa y la calidad de la arcilla – puede hacerse cualquier cosa a voluntad o de acuerdo con la habilidad del artesano. La arcilla, pues, es el esclavo del artista. Le pertenece. Claro está que el genio de éste se manifiesta en *la elección* de la arcilla. No de-

²⁷¹ "No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento." (Quiroga, Horacio. *Decálogo del perfecto cuentista*, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1993], p. 1195.)

²⁷² Cortázar, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*, en *Último Round*. México, Siglo XXI, 1972. [1969], pp. 59-60. (La cursiva es nuestra)

be ser ni fina ni gruesa, en teoría, sino lo bastante fina o gruesa, lo bastante plástica o rígida, como para servir mejor a los fines de la cosa a crear, de la idea a realizar, o, más exactamente, de la impresión a producir. Hay artistas, empero, a quienes sólo agrada el material *más fino*, y que por tanto sólo producen los vasos *más finos*. Por lo regular son muy transparentes y excesivamente frágiles.²⁷³

En otra reseña sobre un libro de cuentos de Damon Runyon, *El hombre más dinámico del mundo* (abril de 1948), al discutir tales relatos, señala las nociones de límite y rigor que envuelve la construcción del cuento: “género perfectamente delimitado por su tema, desarrollo y tratamiento, de un rigor poco frecuente en la literatura ‘popular’”²⁷⁴. Más adelante agrega: “Si los episodios son ingeniosos como construcción, no es por ellos que Runyon resulta un gran cuentista: la forma, la resolución verbal de las situaciones, dan a esos episodios su eficacia extraordinaria.”²⁷⁵ La eficacia del relato estaría relacionada con el tratamiento literario que el cuentista da al tema; este tratamiento abarca una serie de nociones: trabajar un tema en profundidad, el límite espacial y temporal, y el concepto de intensidad y tensión, discutidas en su texto *Algunos aspectos del cuento*. El autor sintetiza, en este texto, la idea de tratamiento literario como “la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca, situándolo verbal y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo.”²⁷⁶

Hay que tener en cuenta que, cuando Cortázar escribió las reseñas sobre Wer-
nicke y sobre Damon Runyon, todavía no había publicado *Bestiario*, aunque probable-
mente ya había compuesto muchos de sus relatos. Sin embargo, los ensayos *Algunos
aspectos del cuento* y *Del cuento breve y sus alrededores* fueron publicados algunos
años después de aquel volumen. Estas notas son la prueba de que ya tenía una idea muy

²⁷³ Poe, Edgar Allan. *Marginalia*, en *Edgar Allan Poe: Ensayos y Críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973 [1956], p. 273. (Nos pareció importante citar la traducción hecha por Cortázar.)

²⁷⁴ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 136.

²⁷⁵ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 137.

²⁷⁶ Cortázar, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 376.

clara del cuento como género y de las “constantes” que dan estructura al cuento mucho antes de publicar sus primeros relatos.

Entre las reseñas de novelas, destacamos *El incongruente* de Ramón Gómez de la Serna, aparecida en noviembre de 1947. Allí encontramos nociones en común con *Rayuela*: la idea de novela cíclica o abierta, que puede ser leída desde cualquier punto:

Escrito en 1922, *El incongruente* conserva con redonda juventud sus valores de creación pura, de dermiurgia jubilosa y sin fronteras, en un clima que el surrealismo llenaría pronto de consignas y duros espejos. Esta indefinible novela, donde capítulos cerrados y abiertos a la vez como caracoles participan del cuento, el poema y la biografía, admite ser leída en cualquier punto de su transcurso, no termina jamás y está empezando a cada página, saltando de un mundo a otro mundo, de un tiempo a otro tiempo, ...²⁷⁷

Otra reseña que también tiene coincidencias con *Rayuela* es la del libro de Aldous Huxley, *La filosofía perenne*. Los puntos de contacto son los que se refieren a los fragmentos y al collage. Cortázar habla sobre Huxley: “Esta vasta antología de fragmentos memorables – que van desde los textos hindúes y chinos a la metafísica y ética modernas, pasando por místicos y santos medievales – se articula y fusiona en las distintas partes de la obra mediante enlaces escritos por el mismo Huxley.”²⁷⁸

Entre los libros de poesía, apuntamos el de Ezequiel Martínez Estrada; el poeta es definido como “uno de los más altos, continuos y necesarios maestros de la esencia argentina”²⁷⁹. ¿No habrá sido con este poeta que Cortázar descubrió su argentinidad y empezó a *escribir argentino*? La respuesta puede estar en un texto dedicado décadas más tarde al mismo escritor, *Recordación de Don Ezequiel*, publicado en la revista *Casa de las Américas*, en 1980:

²⁷⁷ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 90.

²⁷⁸ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 99.

²⁷⁹ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 91.

Allá en el Buenos Aires de los años cuarenta, los jóvenes de mi generación y de mis gustos descubrieron pronto a Ezequiel Martínez Estrada. *La Radiografía de la pampa*, seguida por *La Cabeza de Goliat*, nos trajeron una visión de la Argentina que era sobretodo una visión argentina, capaz de prescindir en gran parte de las influencias filosóficas europeas que en esos años se hacían sentir de una manera casi excesiva, se tratara de Ortega, de Keyserling, de Bergson o de Spengler.

A los ensayos siguió nuestro descubrimiento de Martínez Estrada como narrador: *La inundación* nos impresionó, como ya nos había impresionado su obra poética (la *Humoresca quiroguiana*, por ejemplo). Y aunque en esos años vivíamos bajo el hechizo más lírico de un Ricardo Molinari e incluso de un Francisco Luis Bernárdez, la obra de Don Ezequiel nos colmaba en un plano muy especial, el de ese rigor exploratorio con que el poeta y el filósofo andaban de la mano como alguna vez los presocráticos, y a la vez el de una argentinidad que en muchos casos seguía faltando entre nosotros, sacudidos como estábamos por los grandes ciclones franceses, ingleses y alemanes que llenaban las librerías en traducciones casi siempre horrendas.²⁸⁰

Cuando habla del soneto, al reseñar *El laberinto* de Martín Alberto Boneo, empieza su nota diciendo: “Todo libro de sonetos se presenta de algún modo plásticamente, supone una arquitectura poética donde el rigor y la libertad empeñan la fraternal y continua batalla del verso.”²⁸¹ Estas palabras nos recuerdan pasajes de *Algunos aspectos del cuento* que abordan este género como “un hermano misterioso de la poesía”²⁸², sea cuando retoma la noción de rigor y economía que caracteriza al cuento, sea cuando afirma que éste “se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, ...”²⁸³ El poeta se lanza a una batalla contra el verso; el cuentista lucha con las palabras para lograr un cuento hermético y perfecto.

En algunas reseñas, Cortázar hace un análisis interpretativo y a la vez crítico de la obra reseñada. En el caso de los libros de poesía como el de Luis Cernuda, *Como*

²⁸⁰ Cortázar, Julio. *Recordación de Don Ezequiel*, en *Obra Crítica / 3*. Madrid, Alfaguara, 1994. p. 273. (Este texto fue publicado originalmente en *Casa de las Américas*. N° 121. La Habana, julio-agosto 1980, pp. 66-68. Aquí citamos su reproducción en *Obras Críticas / 3*.)

²⁸¹ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 98.

²⁸² Cortázar, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 369.

²⁸³ Cortázar, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 370.

quien espera el alba; Werner Bock, *Morir es nacer*; Alberto Girri, *Coronación de la espera*; y Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, van más allá de la mera presentación. Dentro de los límites de la brevedad del texto, consigue realizar un examen de la poesía de estos autores, mencionando sus lecturas anteriores, citando estudios críticos y estableciendo comparaciones con otros poetas.

También encontramos algunas reseñas de novelas policiales, como *Los rojos Redmayne* de Eden Phillpotts, *Cadáver en el viento* de R. Portner Koehler y *Murió como una dama* de Carter Dickson. Cortázar discurre sobre el género policial como un especialista, recordando que, en su juventud, había leído muchas novelas argentinas de ese carácter; por eso habla del tema con fundado conocimiento, señala características y teje comentarios dignos de un experto. Alazraki más adelante señalará la popularidad de las novelas policiales en esa época²⁸⁴ y reconoce huellas del género en algunos de los cuentos y novelas de Cortázar:

El interés de Cortázar por el relato policial durante esa época, además de reflejar el entusiasmo que ese género había despertado en la Argentina, anticipa algunas huellas que esas lecturas dejarán en su obra. No solamente en relación a “la perfección formal” que Cortázar define como atributo de las mejores novelas de este tipo y que es de una sola pieza con la puntillosa precisión con que él construye sus cuentos, sino respecto a la armazón de algunos de sus relatos breves y por lo menos de dos de sus novelas. “Después del almuerzo” y “El móvil” son buenos ejemplos de cuentos en que el lector es invitado a poner a prueba sus dotes de detective. En *Los premios*, llegar a la popa representa, desde el punto de vista de la trama, resolver un misterio semejante al que propone el perpetrador de un crimen; *62 modelo para armar* está construida con la destreza de una novela policial en que el lector debe atar cabos y con esos episodios dislocados rearmar la historia de sus inauditas relaciones.²⁸⁵

²⁸⁴ Alazraki también recuerda que, en esa época, Borges dirigió la colección “El Séptimo Círculo”, especializada en novelas policiales. En su *Biblioteca Personal*, publicada originalmente en 1988, Borges habla de los libros que marcaron su vida y entre ellos está la novela de Eden Phillpotts, *Los rojos Redmayne*, como la más intrigante entre los centenares de novelas policiales que ha examinado. (Véase: Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza, 1998 [1988], pp. 90-92.)

²⁸⁵ Alazraki, Jaime. *Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos*. Op. cit., p. 265.

Sobre asuntos filosóficos y especialmente sobre el existencialismo, Cortázar reseñó *Temor y temblor* de Soren Kierkegaard, *Kierkegaard y la filosofía existencial* de León Chestov, así como el relato *La náusea* de Jean-Paul Sartre, traducido por Aurora Bernárdez. Esta reseña fue publicada en la revista en enero de 1948. En esta breve nota Cortázar demuestra conocer tanto la obra literaria de Sartre como sus escritos sobre el existencialismo. Por entonces, él ya había escrito su *Teoría del túnel* donde, entre otras cosas, trata el tema del existencialismo. La primera parte de este libro tiene un subtítulo explicativo: "Notas para la ubicación del surrealismo y el existencialismo" y un epígrafe que proviene de *Le mouches*. El existencialismo también aparece en un artículo titulado *Irracionalismo y eficacia*, publicado en 1949 en la revista *Realidad*.²⁸⁶ En ese texto polémico, defiende la corriente existencialista frente a las acusaciones de relación con el nazismo postuladas por Guillermo de Torre, uno de los fundadores del Ultraísmo en España y, en ese entonces, secretario de la revista *Sur*. De acuerdo con De Torre, existencialismo y nazismo procedían del mismo origen: el irracionalismo. Su vínculo se daría a través de Martin Heidegger.

De André Gide, Cortázar reseña dos novelas, *La sinfonía pastoral* y *La puerta estrecha*. Demuestra conocer tanto la obra de ficción del escritor, pues la analiza relacionándola con sus novelas anteriores, como sus estudios críticos. En una de estas reseñas, cita a Gide cuando menciona la relación entre el novelista y sus personajes: "En el diario de *Los monederos falsos*, Gide afirmó que 'el mal novelista construye sus personajes, los dirige y los hace hablar; el novelista verdadero los escucha, los mira actuar'.²⁸⁷ Tal juicio se asemeja a su testimonio sobre la forma de construir un personaje en *Del cuento breve y sus alrededores*, o sea a una de las lecciones aprendidas en Gide:

²⁸⁶ Cortázar, Julio. *Irracionalismo y eficacia*, en *Realidad*. N° 17-18, vol VI, año III. Buenos Aires, septiembre-diciembre 1949, pp. 250-259.

²⁸⁷ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 131.

... cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea de mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón.²⁸⁸

Hay que recordar que en 1949 Cortázar publica el poema dramático *Los reyes*, donde aborda el mito griego, centrándose en la figura del minotauro. Este asunto ya había sido tratado por Gide en *Thésée* publicado en 1946, pero en este caso el personaje enfocado es Teseo y no el Minotauro.

Seguramente, un tema que interesaba particularmente a Cortázar era el de la traducción, quizás porque, en ese entonces, él ya pretendía ejercer aquella ardua profesión. En muchas ocasiones menciona el trabajo del traductor – en relación con los libros reseñados – y la dificultad de traducir ciertas obras como la de Gide. Afirma que el traductor (Arturo Serrano Plaja), de *La sinfonía pastoral*, “salva la muy difícil prueba de esta versión con una pulcritud incesante, con un ejemplar respeto.”²⁸⁹ La dificultad también se presenta cuando traducir un texto implica entender su lenguaje y su mensaje. Éste es el caso de la traducción de Sartre donde “Aurora Bernárdez vertió el difícil lenguaje de la obra con una exacta noción del ritmo sartreano; en cada página hay pruebas de su esfuerzo y su eficacia.”²⁹⁰ De la traducción de Kierkegaard, dice: “Obra difícil, con frecuencia desconcertante por la multitud de sentidos que subyacen en el aparato expositivo, *Temor y Temblor* es la otra etapa capital para medir el mensaje de Soren Kierke-

²⁸⁸ Cortázar, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*, en *Último Round*. Op. cit., p. 64.

²⁸⁹ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 88.

²⁹⁰ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 108.

gaard; Jaime Grinberg da de ella una versión de clara eficacia discursiva, que alimenta al lector en tan sinuoso y despojado camino.”²⁹¹

Ante la antología *Poesía inglesa contemporánea*, cuya selección y traducción estuvo a cargo de William Shand y Alberto Girri, plantea una problemática presente en toda traducción (de poesía principalmente): la interpretación libre, o sea, el peligro de transformar el poema en una versión personalizada del traductor que termina por alejarse del sentido original. Por otro lado, señala que el rigor y la excesiva fidelidad al original también pueden distanciarlo de su significación literal. Por este motivo, el traductor tiene que buscar un equilibrio entre su forma de leer el poema y lo que éste parece transmitir. La traducción tendría que funcionar como un puente entre el lector y el poema en su lengua original, una invitación a leerlo en el idioma en que fue escrito (como si esto fuera posible fácilmente para cualquier lector):

Las versiones de esa antología responden a un exigente deseo de fidelidad. Como ocurre paradójicamente en tales casos, no siempre la versión conserva el sentido lato del poema original, y sé que en algún momento estas obras desconcertarán al lector que no frecuenta a los poemas ingleses. Con todo, es preferible la severidad un poco seca, y a trechos con errores de buena fe, a las versiones donde la ‘personalidad’ del traductor cumple la misma nefasta tarea que el “virtuoso” en la interpretación de la música. Al fin y al cabo, lo que un libro como éste pretende del lector es que use las versiones españolas como trampolín para sumirse en los textos originales, que lo esperan fieles en la página de enfrente.²⁹²

Cuando salieron estas reseñas en *Cabalgata*, Cortázar también había publicado otras dos en la revista *Los Anales de Buenos Aires*. Una sobre *El señor cisne*, de Enrique Wernicke, que mencionamos anteriormente, y otra sobre *Canciones despeinadas*, de Daniel Devoto²⁹³ (recordamos que Devoto fue su compañero en la Universidad Nacional de Cuyo algunos años antes), ambas publicadas en el 1947. Hasta fines de los

²⁹¹ Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 98.

²⁹² Cortázar, Julio. *Cabalgata*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 134.

²⁹³ Cf. Cortázar, Julio. *Daniel Devoto: Canciones despeinadas*, en *Los Anales de Buenos Aires*. Nº 20, 21 y 22. Buenos Aires, octubre – noviembre 1947, pp. 156-158.

años 40 y principios de los 50, publicó diversas notas sobre autores y obras. Los enumeramos: sobre *The heart of the matter*, de Graham Greene (*Realidad*, enero – febrero de 1949); *Adán Buenosaires* de Leopoldo Marechal (en *Realidad. Revista de Ideas*, marzo-abril de 1949); *Baudelaire. Historia de un alma* de François Porché (*Sur*, junio de 1949); *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz (*Sur*, diciembre de 1949); *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly (*Sur*, 1950) y *Soledad sonora* de Victoria Ocampo (*Sur*, octubre-diciembre de 1950).

La reseña más discutida y polémica de las citadas es, sin duda, la de *Adán Buenosaires* de Leopoldo Marechal.²⁹⁴ En ese texto, Cortázar defiende la novela de los ataques perpetrados por Eduardo González Lanuza en su reseña del mismo libro publicada en la revista *Sur*, a finales de 1948. Aún siendo antiperonista confeso, Cortázar reconoce en esta novela aspectos que van más allá de los posicionamientos políticos de su autor.

Empieza su nota diciendo:

La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectativa. Las notas que siguen – atentas sobretudo al libro como tal, y no a sus concomitancias históricas que tanto han irritado o divertido a las *coteries* locales – buscan ordenar la múltiple materia que este libro precipita en un desencadenado aluvión, verificar sus capas geológicas a veces artificiosas y proponer las que parecen verdaderas y sostenibles.²⁹⁵

Señala que el logro más evidente de Marechal en esa novela proviene de la forma en que trabaja el lenguaje, porque conjuga con humor el habla informal de los porteños, principalmente de barrio, con las letras de tango y con el “lenguaje petrarquista”²⁹⁶ del *Cuaderno de Tapas Azules*. Entreveía allí la creación de un *idioma argentino* para la

²⁹⁴ Cortázar, Julio. *Leopoldo Marechal: Adán Buenosaires*, en *Realidad. Revista de Ideas* N° 14, vol V. Buenos Aires, marzo-abril de 1949, pp. 232-238.

²⁹⁵ Cortázar, Julio. *Leopoldo Marechal: Adán Buenosaires*, en *Obra Crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 199.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 170.

novela, aunque no siempre Marechal logre expresarse en ese idioma satisfactoriamente. Cortázar sintetiza su posición respecto del lenguaje de *Adán Buenosaires*, en el siguiente párrafo:

Hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con *su* prosa era prueba mayor, y en ella alcanza *Adán Buenosaires* su más alto logro. Aludo la noche de Saavedra, a la cocina donde se topan los malevos, al encuentro de los exploradores con el linyera; eso, sumándose al diálogo de Adán y sus amigos en la glorieta de Ciro, y muchos momentos del libro final, son para mí avances memorables en la novelística argentina. *Estamos haciendo un idioma*, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa 'literaria' y fusionar cada vez mejor con ella – pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora. El idioma de *Adán Buenosaires* vacila todavía, retrocede cauteloso y no siempre da el salto; a veces las napas se escalonan visiblemente y malogran muchos pasajes que requerían la unificación decisiva. Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés.²⁹⁷

Sin embargo, parte de lo que Cortázar dijo sobre el uso literario de ese *idioma nuestro*, ya había sido planteado por Borges en su texto *El idioma de los argentinos*, publicado en 1928. Allí, Borges defiende el uso del habla argentina, del lenguaje informal que no era ni el dialecto de los saineteros y de los arrabaleros, ni el lenguaje preconizado por la Academia de la Lengua Española, toda vez que ésta quería un “desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos”²⁹⁸, un lenguaje hecho con palabras que no se usan. A ellos, los de la Academia, les interesan “los arreos, galas y riquezas del español”²⁹⁹, es decir, un *fraude*; el uso de un lenguaje que no expresa la rea-

²⁹⁷ Ibid., p. 173.

²⁹⁸ Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*, en *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer Editor, 1928, p. 172.

²⁹⁹ Ibid., p. 172.

lidad argentina. Borges señala dos maneras en las que el escritor argentino tiende a expresarse y así las resume:

Quiero resumir lo antedicho. Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aires exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad.³⁰⁰

Para Borges, el idioma de los argentinos estaba lejos tanto de uno como del otro; pues escribir en este idioma no significaba escribir en un lenguaje que más parece un acertijo y que nadie entiende, tampoco es escribir con palabras muertas que uno sólo las encuentra en el diccionario de la Real Academia Española. No es necesario “[h]acerse el mazorquero o el quichua”³⁰¹, ni tampoco españolizarse, para escribir en el idioma de los argentinos hay que expresarse con sentimiento y naturalidad. Quizás era eso lo que buscaba Cortázar cuando empezó a *escribir argentino*.

La reseña que Cortázar escribió del libro de Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*,³⁰² consta de una breve nota donde analiza sus poesías. Allí, encontramos un comentario sobre la poesía contemporánea y la preocupación del poeta por explicar la génesis de su poema, intentando dar al lector la impresión de que él también participa del proceso creador:

Creo que el valor más auténtico de la poesía contemporánea está en esa voluntad de no darnos luna por sol, de conectar al lector en una relación equivalente a la que hizo posible el poema. (Por eso tanta poesía actual tiene por tema su propia génesis; el poeta busca, necesita comunicar todos los elementos, desde el impulso inicial hasta el proceso mismo de la

³⁰⁰ Ibid., p. 176.

³⁰¹ Ibid., p. 178.

³⁰² Octavio Paz: *Libertad bajo palabra*, en *Sur*. N° 182. Buenos Aires, diciembre 1949, pp. 93-95.

expresión; ¿no se tiene frecuentemente la impresión, al leer, de que se está asistiendo al actor creador mismo? Neruda, Eluard, Pierre-Jean Jouve; vicariamente, leer sus poemas es hacerlos.)³⁰³

Es casi imposible no relacionar este pasaje con la poética del propio Cortázar, cuando escribe *Las babas del diablo* o *Diario para un cuento*, donde la génesis de la construcción del cuento funciona como su tema principal. O aún cuando escribe *Rayuela*, al hacer del lector un cómplice, un compañero del camino, invitándolo a jugar a la rayuela y, por lo tanto, a participar de su proceso de construcción.

Para finalizar, no podemos dejar de mencionar un texto que apareció en el mismo año de las reseñas aquí citadas. Se trata de la nota necrológica *Muerte de Antonin Artaud*, publicada en la revista *Sur* en 1948.³⁰⁴ En este breve texto, el autor plantea al surrealismo, no como un movimiento artístico, sino como una manera de ver y entender la realidad. Una realidad poética donde la poesía debe ser vivida y no cantada, debe expresar la esencia verdadera de la vida. En tal sentido afirma:

...la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.³⁰⁵

Tal posicionamiento acerca del surrealismo va a marcar toda su producción de los primeros años. El surrealismo aparece en sus textos como una forma de negación a

³⁰³ Cortázar, Julio. *Octavio Paz: Libertad bajo palabra*, en *Obra Crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 206.

³⁰⁴ Cortázar, Julio. *Muerte de Antonin Artaud*, en *Sur*. N° 163. Buenos Aires, mayo de 1948, pp. 80-82.

³⁰⁵ Cortázar, Julio. *Muerte de Antonin Artaud*, en *Obra Crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pp. 153-154.

lo establecido como realidad única. Como modo de poner en tela de juicio la cultura occidental. En tal sentido, podemos decir que el surrealismo se vincula con lo arcaico.

Aquí terminamos nuestra exposición sobre los años de formación. En esta breve introducción a los mundos transitados por Julio Cortázar en sus primeros años de escritor, vemos que muchas de sus lecturas y de los textos por él reseñados dejaron marcas en su obra, le sirvieron tanto como lección para su producción de ficción como de fundamento para su obra crítica. Fue un ejercicio de reflexión crítica, pero también un entrenamiento de escritura. Complementa su formación con la incursión en otras lecturas, de carácter antropológico o derivadas de esa rama, que en su caso particular coincidieron con el descubrimiento de la literatura surrealista francesa.

2. La reescritura como creación: *Los Reyes*

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto.

¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El Sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

-¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

Jorge Luis Borges. *La casa de Asterión*.

Pasaremos ahora al análisis de *Los Reyes* (1949), primer libro publicado por Cortázar bajo su propio nombre.³⁰⁶ Este libro denominado por el autor como un poema dramático aborda el tema clásico del Minotauro. Como ya dijimos, la mitología griega estuvo presente en sus escritos, especialmente en ese entonces. Recordemos que su acercamiento a los temas helénicos se debe a su profesor de literatura griega Arturo Marasso, poeta de la generación de los años 20. La publicación de este libro estuvo a cargo de su amigo, Daniel Devoto quien también le dedicó una reseña en la revista *Realidad*.³⁰⁷ Constó de una edición privada destinada a un pequeño público. Según Luis Harss, fue ésa la razón por la cual pasó casi desapercibido por la crítica y los lectores en general, que lo recibieron “con un silencio absoluto y cavernoso.”³⁰⁸

³⁰⁶ Es importante aclarar que existe una publicación anterior a ésta. Cortázar ya había publicado *Los Reyes* en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, números 20, 21 y 22 en octubre – noviembre de 1947.

³⁰⁷ Devoto, Daniel. *Julio Cortázar: Los Reyes*, en *Realidad*. N° 17-18, vol. VI, año III. Buenos Aires, septiembre-diciembre, 1949, pp. 319-321.

³⁰⁸ Harss, Luis. Op. cit., p. 264.

De acuerdo con Alazraki, varios factores influyeron en la escritura de este libro. Entre ellos encontramos: su particular interés por la mitología griega, su amistad con el profesor Arturo Marasso y su ensayo sobre John Keats publicado algunos años antes.³⁰⁹ A estos factores también agregamos, como una posible incidencia en la escritura de *Los Reyes*, la traducción al castellano del libro de Jean Giono, *Nacimiento de la Odisea*, hecha por Cortázar en esos años. Esta traducción apareció en 1946 y fue publicada por la editorial Argos.³¹⁰

A su vez, Cortázar no fue el único escritor de su época interesado por los temas helénicos. Muchos escritores de principios del siglo XX fueron atraídos por el mito clásico y esto, en gran medida, se debe a los Helenistas de Cambridge, estudiosos de la cultura griega.³¹¹ Junto con la corriente antropológica preconizada por James George

³⁰⁹ Su pasión por los temas helénicos reaparece en un texto muy posterior a *Los Reyes*. Se trata de la introducción al poema "Grecia 59", aparecido en *Salvo el crepúsculo*, de 1984. Allí, Cortázar recuerda que, en su adolescencia, había escrito un ensayo sobre Píndaro elogiado por su entonces maestro Marasso: "No sé, pero si algo fue escrito distraídamente es este poema. Una serie de ráfagas a lápiz o tinta, en camas y cafés y playas griegas, su inicio en Estambul frente al supuesto sarcófago de Alejandro: de golpe un puñetazo de la adolescencia en pleno pecho, retorno de las lágrimas que me había arrancado en la muerte de Patroclo en la *Iliada*, la fascinación de Esquilo y Hesíodo, la complacencia nada equívoca de los diálogos pastoriles de Teócrito, y detrás la sombra mayor y un poco más retórica de Píndaro, sobre quien escribí un ensayo que mi profesor de literatura griega estimó a tal punto que quiso verlo publicado por cuenta de la escuela normal de profesores donde yo estudiaba y cuyo director, matemático y cazador de patos, puso una cara cadavérica y le hizo saber que los créditos no se destinaban a esas pavadas. *Exeunt* Píndaro y gran tristeza de don Arturo Marasso y del autor del ensayo que años después lo quemaría junto con una novela de seiscientas páginas." (Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo*. Op. cit., pp. 157-158.) No podemos dejar de observar que el mencionado poema "Grecia 59" se presenta al estilo *poema concreto* de los concretistas brasileños (este movimiento fue considerado una revitalización de la Antropofagia oswaldiana). El título ofrece una descomposición de la palabra Grecia, ilustrada de la siguiente forma:

CE
GRE CIA 59
ECE

No podemos garantizar que originariamente el título de este poema presentara tal disposición, pero es cierto que cuando fue publicado, Cortázar ya conocía el trabajo de los poetas concretistas y ya había entablado una relación de amistad con el poeta Haroldo de Campos, el epígono de dicho movimiento. Incluso en este volumen, *Salvo el crepúsculo*, Cortázar cita un poema concreto de Haroldo de Campos: "Fome de Forma".

³¹⁰ En el tomo III de la *Revista de Estudios Clásicos* publicada en 1948, aparece una reseña sobre ese libro. El autor de la reseña, firmada por L. N. M., elogia la traducción de Cortázar, pues a pesar de no conocer el original, cree que el traductor logró mantener el humor y lo entrañable presente en la obra de Giono. (Cf. *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza, D'Accurzio Impresor, abril de 1948, pp. 263-265)

³¹¹ Los Helenistas de Cambridge buscaban el carácter ritual y sagrado presente en la literatura. Décadas más tarde, Northrop Frye retoma esta búsqueda de lo sagrado y lo mítico implícito en el arte literario. Tales consideraciones se encuentran en su libro *Anatomía de la crítica*, publicado en 1957 y que ya hemos citado (Véase: Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Op. cit.). La crítica marxista recuperó, más recientemente, la genealogía establecida por Frye (las fases de la teoría de los símbolos: la literal y des-

Frazer y su libro *La Rama Dorada*, publicado entre finales del siglo XIX y principio del XX, los helenistas contribuyeron a la reaparición del pasado helénico en la literatura. El propio Cortázar diserta sobre el tema en su artículo sobre John Keats.³¹² Allí, expone las dos formas de recuperación de ese pasado, cuando dice: “Por dos caminos parece operarse el acceso del mundo moderno a los órdenes espirituales de la antigüedad grecolatina”.³¹³ Una forma fue el clasicismo y la otra el romanticismo. El primero incorpora los valores clásicos a través de la apropiación de “una supuesta *técnica artística* clásica”³¹⁴, transformándola en un canon para su escritura. Mientras el romanticismo retorna a Grecia a través de una “identificación intuitiva – aprehensión personal, de carácter poético, incomunicable en otra forma que mediante un recrear análogo”,³¹⁵ que, a su vez, satisface los ideales de libertad y belleza. Dice Cortázar:

...el racionalismo clasicista no estaba esencialmente interesado por lo helénico; su interés era preferentemente técnico e instrumental, búsqueda de los órdenes que permitieran exhumar, en beneficio de una temática moderna, esa ‘sofrosine’ perdida en la Edad Media. Por el contrario, había de ser el romanticismo (mejor, algunos románticos) quien reaccionando contra la subordinación de valores estéticos a garantías instrumentales, aprehenderá el genio helénico en su *total presentación estética*.³¹⁶

El retorno a la Antigüedad clásica se remonta a los siglos XVIII y XIX, con las nuevas formas de acercamiento al mito antiguo. Sin embargo, fue en los albores del

criptiva, la formal, la mítica o arquetípica y la anagógica) entre las leyendas y las matrices de la narrativa literaria, esto es lo que sostiene Fredric Jameson en su libro *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (1981). Allí, resalta la importancia del crítico canadiense para la caracterización de los estudios sobre la temática del mito. Afirma que “la fuerza impulsora del sistema de Frye es la idea de identidad histórica: su identificación de los patrones míticos en textos modernos apunta a reforzar nuestro sentido de la afinidad entre el presente cultural del capitalismo y el pasado mítico distante de las sociedades tribales, y a despertar un sentido de la continuidad entre nuestra vida psíquica y la de los pueblos primitivos.” (Jameson, Fredric. Op. cit., p. 105)

³¹² Este artículo apareció por primera vez en la *Revista de Estudios Clásicos* de la Universidad de Cuyo en 1946. (Cortázar, Julio. *La urna griega en la poesía de John Keats*, en *Revista de Estudios Clásicos*. Año 2, n° 49-61. Mendoza, 1946, pp. 45-91.)

³¹³ Cortázar, Julio. *La urna griega en la poesía de John Keats*, en *Obra Crítica / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 27.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

siglo XX cuando los temas mitológicos alcanzan trascendencia espiritual. En ese entonces, los escritores exaltan el mito helénico en contraposición con la pobreza espiritual del materialismo burgués. Frente a un mundo desacralizado como era el europeo, los escritores buscan una resacralización a través de la literatura. Mas la utilización de la temática helénica no era tradicional o conservadora. Las figuras y personajes mitológicos reaparecen en un escenario moderno. El mito es reinterpretado y, en cierta medida, actualizado. En ese sentido, Luis Díez del Corral, en su libro sobre el retorno del mito clásico en la literatura contemporánea, afirma que “[d]e una manera sorprendente y paradójica, el empleo atrevidísimo de los mitos clásicos, por parte de los literatos y artistas contemporáneos, les ha dado una dignidad, ha descubierto en ellos un interés actualizable insospechado.”³¹⁷ Es decir, el empleo de los mitos en la literatura contemporánea moderniza versiones del tema griego; los escritores les dan nueva significación y nuevos valores, pero sin perder de vista el original.

Para Díez del Corral, vivimos en un mundo mítico por excelencia. El espíritu forja el mito, el entorno se transforma en mito o se relaciona con alguna imagen mítica, pues tenemos cierta tendencia a mitificar el universo en el que vivimos. Por eso, nada seríamos sin nuestros mitos, “[n]ada seríamos sin el auxilio de lo que no existe, y nuestros espíritus desocupados languidecerían si las fábulas, las abstracciones, las creencias y los monstruos, las hipótesis y los pretendidos problemas de metafísica no poblaran de seres y de imágenes sin objeto nuestros abismos y nuestras tinieblas colectivas. Los mitos son las almas de nuestras acciones y de nuestros amores.”³¹⁸ Sin nuestros mitos, nuestras vidas estarían vacías de imaginación. Tal vez ésa sea la razón por la cual, el escritor y el poeta, frente a ese mundo desacralizado, toman al mito griego como fuente y como objeto de su escritura.

³¹⁷ Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1974, p. 29.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 129-130.

En ese sentido, el retorno al mito clásico es explicado como una forma que halla el escritor o el poeta, insatisfecho con su presente, para lanzarse a la búsqueda del pasado helénico, con el afán de encontrar allí la belleza y la libertad creativas. Dice Díez del Corral: “El alma del poeta puede encontrar su hogar no sólo en la época en que vive, sino en todas las del pasado. Y si no percibe su eco por el ruido ensordecedor de su tiempo, puede aplicar el oído al caracol mítico en cuyo fondo suena el canto de mundos desaparecidos, y reconocer allí la voz anhelada.”³¹⁹ El poeta, descontento con la realidad que lo rodea, con la sociedad burguesa, con la fealdad del mundo moderno, decide refugiarse en el mundo antiguo.

Como dijimos, Cortázar, como muchos de los escritores de su tiempo, también respondió a esa actitud. Uno de sus textos sobre el asunto es el ya mencionado poema dramático *Los Reyes* (1949), una reescritura del mito del Minotauro. En su artículo sobre el vínculo entre Cortázar y Borges con la revista *Sur*, Eduardo Romano cita dos textos contemporáneos que abordan el mismo tema. Se trata de *Thésée* de André Gide (exponente del Simbolismo para el cual el retorno al mito clásico tuvo un papel fundamental), publicado en 1946, y *La casa de Asterión* de Borges, publicado en 1947.³²⁰ A diferencia de los textos de Borges y Cortázar, el *Thésée* de Gide se centra en la figura de Teseo, mientras los otros presentan al Minotauro como protagonista. El crítico encuentra huellas de estas versiones del mencionado mito en el texto de Cortázar. En primer lugar, de Borges, como el propio Cortázar admite, aprendió la lección del rigor estético. En cuanto a Gide, Romano afirma: “Cortázar ha tomado de Gide, creo, dos rasgos fundamentales: la asociación del Minotauro con el instinto y la sugestión de que los espa-

³¹⁹ Ibid. p. 145.

³²⁰ Borges, Jorge Luis. *La casa de Asterión*, en *Los anales de Buenos Aires*. Nº 15-16. Buenos Aires, mayo-junio 1947, pp. 47-48.

cios mitológicos pueden ser interiorizados a efectos de multiplicar sus valencias significativas...³²¹

En cuanto al *acercamiento* del minotauro de Borges y el de Cortázar, Juan Carlos Curutchet reconoce también la influencia del primero sobre el segundo. Sin embargo, por otro lado señala aspectos novedosos que se desvían del texto borgeano. En este sentido, afirma:

Esta obra [*Los Reyes*] muestra, pues, la influencia de Borges sobre Cortázar y, simultáneamente, delimita sus alcances. En efecto, Cortázar, a diferencia de Borges, a quien está ligado sólo por una cuestión de disciplina, de rigor intelectual, nunca de estilo, insinúa ya en esta primera obra una cierta modalidad de crítica frente a la sociedad y la cultura basada en una visible aceptación de los postulados esenciales de la revolución surrealista cuya virtualidad no encuentra correlación alguna en el universo geométrico de ese sofista incurable que es el fundador mitológico de Buenos Aires.³²²

Los Reyes significa, entonces, una relectura del tema del Minotauro, pero cuya versión difiere de la clásica. Cortázar invierte el tema del Minotauro, visto como monstruo caníbal que sacrificaba a jóvenes atenienses, y lo presenta como un ser, a pesar de su apariencia monstruosa, dulce y pasivo. Es la representación del "poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido."³²³ Mientras que Teseo, en la mitología clásica, es el héroe por excelencia, cuya función era matar al monstruo y salvar a la población cretense y ateniense de las amenazas de la terrible criatura. Por otro lado, en la lectura de Cortázar, Teseo es presentado como el "héroe *standard*, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los

³²¹ Romano, Eduardo. *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur*. Op. cit., p. 31.

³²² Curutchet, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de a razón pragmática*. Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 15.

³²³ Harss, Luis. Op. Cit. p. 264.

monstruos, que son la excepción de lo convencional.”³²⁴ Cortázar presenta la antítesis entre héroe y monstruo, pero vista al revés, o sea, el monstruo como más humano que el héroe.

Néstor García Canclini, concordando con la posición del propio Cortázar, describe al Minotauro como “el ser distinto y libre, el poeta que debió ser marginado de la sociedad para que no siguiera amenazando sus convenciones.” Mientras “Teseo no compone un papel heroico sino el de un hombre casi mediocre, temeroso de lo excepcional y promotor del conformismo.”³²⁵

Graciela de Sola interpreta a los personajes, Teseo y Minos, como los reyes cuya función es destruir a los monstruos, sea por ambición o por capricho. Dice la autora: “Los reyes – Minos, Teseo – asumen la gran empresa humana destructora de monstruos, endiosadora de un logos y un poderío omnímodo. Minos, llevado por el cálculo y la ambición de poder. Teseo, por el amor y la acción heroica.”³²⁶ Por otro lado está el Minotauro, “monstruo híbrido y patético por su implicación en la humana lucidez, por su conciencia de ‘otra’ dimensión. Monstruo que acepta morir, como Polifemo, inmolado en el olvido y en el desamor.”³²⁷ En medio se encuentra Ariana, “hermana enamorada del monstruo, es el imposible amor, la frustrada ambición de entrega al misterio de lo irracional.”³²⁸

Para la autora, el poeta está representado en la figura del guitarrista, “[e]l músico, el poeta rescatador de la clave del universo, el heredero de un misterio que supera la lucidez del hombre.”³²⁹ Encarna al poeta, cuya función, además de plantear el problema de la creación artística, es “descifrar, y traducir a un lenguaje humano ese ‘sonido’ uni-

³²⁴ Harss, Luis. Op. Cit. p. 261.

³²⁵ García Canclini, Néstor. *Cortázar. Una antropología poética*. Op. cit., p. 20.

³²⁶ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 21.

³²⁷ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 21.

³²⁸ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 21.

³²⁹ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 21.

versal.”³³⁰ Esa interpretación diverge de la del propio Cortázar, pues él propone que el poeta sea el monstruo.

De Sola también considera a este primer libro como el embrión de su poética posterior, puesto que allí ya se adelantan temas que van a ser recurrentes en la obra del escritor. Algunos de ellos, el *pasaje*, como “un espíritu que intenta franquear los muros, pasar ‘al otro lado’”³³¹; lo *monstruoso* instalado en una visión otra de la realidad que sobrepasa “los esquemas que la lógica propone”³³²; y el *surrealismo*, que está presente en el deseo de integración entre lo poético y la vida de los hombres. La autora afirma que la obra futura de Cortázar puede ser explicada a la luz de *Los Reyes*: “Toda la obra posterior de Cortázar no hará, en el fondo, sino explicar y comentar, aguda, críticamente, los momentos de poética lucidez que aparecen magníficamente resueltos en la palabra de *Los Reyes*, y que siguen irrumpiendo en toda su narrativa.”³³³

Una vez más, la lectura de Alazraki difiere del punto de vista de la escritora citada. Para el crítico, esta obra, así como *Presencia*, tampoco pueden ser consideradas gérmenes de la producción posterior de Cortázar. Asimismo, critica los estudios que buscan semejanzas, equivalencias y huellas de este primer texto en sus escritos siguientes. Luego, para él, leer estos textos “como calcos ‘indiferenciados’ de la primera matriz – *Los Reyes*, en este caso – equivale a cancelar estos textos.”³³⁴ Tampoco concuerda con que *Los Reyes* sea una mera reescritura del mito griego, dejando de reconocer su originalidad.

En *Los Reyes*, Cortázar reelabora el mito griego, otorgando a este viejo relato, ya gastado por el uso y por el tiempo, un significado nuevo, un sentido que no estaba pre-

³³⁰ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 23.

³³¹ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 22.

³³² De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., pp. 22-23.

³³³ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 24.

³³⁴ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 46.

sente en el original. Allí está la clave de la reescritura desde el punto de vista de Alazraki: usar temas, códigos y modelos viejos para crear algo nuevo. El crítico afirma:

Antes de escrita, Cortázar defiende lo que su obra tendrá de compendio, de esponja, de texto reescrito, sí, pero al pasar por el tamiz de su circunstancia y de su percepción se convierte en otra cosa, en un texto nuevo que ya no se parece a ninguno. La originalidad no es la soledad o el aislamiento de un texto, sino la refracción de ese texto en otro, la incidencia de una experiencia en la sensibilidad del creador.³³⁵

¿No sería ésta una reescritura antropófaga, en el sentido que le otorgó la vanguardia brasileña a ese término? Nos animamos a decir que sí, pues lo que Alazraki plantea es la reescritura como creación, como producción de un texto nuevo. El texto reescrito es un texto esponja que absorbe otros, pero es también resultado de la experiencia vital del escritor. Su conocimiento libresco y su experiencia vivida convergen para crear un texto nuevo. *Los Reyes* es un texto reescrito y Alazraki ve la antropofagia en esa reescritura. Allí, Cortázar tiñe el mito del Minotauro con su experiencia vital.

Para el crítico, no hay un texto que no contenga algo de otro; reescribir es reconstruir, es dar nuevos significados. Por lo tanto, Cortázar logra reconstruir el mito, sin repetirlo. Lo reescribe desde otro ángulo, expresando un sentido diferente del original. Su texto no es, entonces, invisible, o sea, igual al mito clásico. Lo que los diferencia es la circunstancia vital de cada escritor, por eso los dos expresan mensajes diferentes. En ese sentido, Alazraki cita el ejemplo del Quijote en Pierre Menard³³⁶. Es diferente del cervantino, pues en el intento de copiarlo textualmente, Menard termina por generar un texto nuevo. Cortázar concuerda con este punto de vista, pues, cuando habla de la traducción como creación, cita el mismo texto de Borges. Señala que éste es una reproduc-

³³⁵ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 58.

³³⁶ Personaje de Borges del cuento *Pierre Menard, autor de Quijote*. (Véase: Borges, Jorge Luis. *Pierre Menard, autor del Quijote*, en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1996 [1941].)

ción literal que difiere totalmente del primer texto, como ya mencionamos anteriormente.³³⁷

Cortázar da al mito griego “un uso funcional y no retórico”, evitando “la mera imitación”,³³⁸ buscando nuevos contenidos que no estaban presentes en el mito clásico. Por este motivo, Alazraki señala que la lectura de Cortázar “está impregnada de algunas preocupaciones cardinales que ya lo asediaban por esos años.”³³⁹ Sitúa *Los Reyes* dentro del contexto (histórico y biográfico) en que fue escrito. Época en que el autor entraba en contacto con el surrealismo y el existencialismo. Época, también, del apogeo del peronismo, fenómeno político al cual Cortázar se oponía. El crítico descubre en esa obra una reflexión de orden político, una denuncia contra el abuso de poder, con la presencia de un rey tirano que castiga al monstruo-poeta. En ese poema dramático “Cortázar ha rescatado, desde un polvoriento mito, el derecho a la poesía y la diferencia, ha denunciado los crímenes y abuso de poder, ha condenado a los desmanes de la tiranía”.³⁴⁰

En *Los Reyes* encontramos a un Cortázar diferente del cuentista de los años siguientes. No nos referimos al empleo de los mitos griegos, pues dicha temática, así como los personajes mitológicos, seguirían apareciendo en su obra. La diferencia está en el lenguaje utilizado, que nada tenía que ver con sus escritos posteriores, pues allí utiliza un lenguaje enfático, a pesar de que muchas veces notamos un cierto desliz del escritor que, al parecer, no consigue mantener el tono solemne. Por eso “vocablos prestigiosos, alternan con otros, vulgares, incisivos”³⁴¹, como dijo Graciela de Sola. En sus textos siguientes, Cortázar pasa a *escribir argentino*, como él mismo denomina esa forma de escribir más cercana al habla rioplatense. Este *desliz* puede ser observado en el habla de

³³⁷ Cf. Cortázar, Julio. *Translate, traduire, tradurre: traducir*, en *Proa*. Op. cit., p. 36.

³³⁸ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 46.

³³⁹ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 49.

³⁴⁰ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 54.

³⁴¹ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 21.

Teseo, quizás para marcar su inferioridad, mediocridad y rudeza frente al Minotauro, monstruo-poeta.

La antigua historia griega del incidente entre el Minotauro y Teseo, como señaló Roberto González Echeverría, presenta diversas variaciones, lo que prueba que éste no es un *texto fijo* y único. Da margen a diversas interpretaciones y puede ser considerado desde diferentes perspectivas. Esto permitió que escritores de siglos posteriores retomaran y reescribieran esta historia. Entre posibles lecturas, el autor mencionado señala tres formas diferentes de leer el mito de Teseo y el Minotauro. Puede ser leído como el nacimiento de la razón, de la moral o del principio político:

La muerte del Minotauro por Teseo y la escapatoria de éste del laberinto se ha interpretado con frecuencia como la victoria de la razón sobre la ignorancia; tanto así que para algunos el mito es una parábola que narra cómo los griegos fundaron el pensamiento occidental después de conquistar la superstición. De acuerdo con esa lectura, el mito de Teseo marcaría el nacimiento de la razón. También abundan las interpretaciones moralizantes en forma de alegorías, particularmente durante la Edad Media. Una criatura mitad toro y mitad hombre es la imagen del hombre llevado por sus bajos instintos, aprisionado en la materialidad de sus sentidos, incapaz de hacer uso de sus poderes espirituales e intelectuales. [...] la victoria de Teseo sería en este caso de orden moral: el triunfo de las facultades superiores del hombre sobre sus instintos más bajos. Su victoria señalaría entonces el nacimiento de la moral. También es posible, y ha sido corriente, realizar una lectura política de este mito. La victoria de Teseo sobre Minos es el triunfo del principio político sobre el poder arbitrario; el triunfo de Atenas sobre Creta, la derrota del viejo orden y la llegada del orden nuevo.³⁴²

En la versión clásica de este mito, el Minotauro es una criatura monstruosa con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Es el emblema de la desobediencia, de la traición y de la perversidad: desobediencia al Rey de Creta, Minos, porque no sacrifica al toro enviado por Poseidón; traición a Pasifae, mujer de Minos, por haberse enamorado del animal; y perversidad del Rey al encerrar al Minotauro, fruto de este amor prohibido, en

³⁴² González Echeverría, Roberto. *Los Reyes: Cortázar y su mitología de la escritura*, en Lastra, Pedro (editor). *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981, pp. 67-68.

el laberinto.³⁴³ El Minotauro es el monstruo antropófago que se alimenta de carne ateniense. Cada año reclama su tributo: siete vírgenes y siete jóvenes.

Al contrario de la historia griega, el Minotauro de Cortázar es retratado como una víctima del despotismo de un rey tirano que lo encerró en el laberinto como castigo, pero también por miedo de perder su trono. Admite el Rey: “Fue preciso vestirlo de piedra para que no tronchara mi cetro.”³⁴⁴ Lo encierra por miedo, pero también para probar a su pueblo el poder de un Rey: “Minotauro, silencio en acecho, signo de mi poder sobre la concavidad del mar y sus ramos de azules islas. Testimonio vivo de mi fuerza, del filo abominable de la doble hacha. ¡Sí, preso y condenado para siempre!” (LR, p. 11)

El Minotauro es el monstruo: “¡Minotauro, hijo de reina ilustre, prostituida!” (LR, p. 11) Hijo de Pasifae, reina vampiresa, sedienta de sangre y sexo, que se dejó rendir “a un deseo de manos calientes y yugulares rotas” (LR, p. 15). Reina que se dejó llevar por el deseo, por sentimientos ocultos, entregándose al toro “del norte, rojo y henchido” (LR, p.16).

Es el monstruo: “Minotauro insaciable” (LR, p. 11), que cada año reclama sus víctimas. Exige, “hambriento y furioso” (LR, p. 18), su alimento: “una barca de llantos” (LR, p. 17). Su tributo es su alimento, pero es también alimento para mantener el *statu quo*. Pagar el tributo al Minotauro es la forma que el Rey Minos encontró para mantener a su pueblo bajo control. Por eso, en el día de entregar las víctimas al monstruo, el Rey dice: “[es] en este día en que debo ser rey” (LR, p. 17). En ese día, él prueba su poder sobre los cretenses y atenienses. Ellos no están encerrados en un laberinto, pero viven

³⁴³ “Esse monstro simboliza um estado psíquico, a dominação perversa de Minos. Mas esse monstro é o filho de Pasifae: isto quer dizer que Pasifae está também na origem da perversidade de Minos; ela simboliza um amor culpado, um desejo injusto, uma dominação indevida, o erro, recalçados e ocultos no inconsciente do labirinto.” (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1992 [1920], p. 611.)

³⁴⁴ *Los Reyes*: LR, p. 19.

bajo su amenaza. El Minotauro tiene hambre de carne ateniense, Minos tiene hambre de poder. Ambos se alimentan de sus víctimas, puesto que “[l]a cólera nació del primero que tuvo hambre” (18).

El Minotauro, *hambriento y furioso*, reclama sus víctimas sacrificiales. Una vez dentro de los muros del laberinto y bajo su poder, los “muchachos y doncellas, arrancados a Atenas por el terror y el prestigio” (LR, p. 19), no volvieron a salir jamás. Pero ellos, los sacrificados, ¿son prisioneros del Minotauro? ¿O son muertos y devorados? De ellos nadie sabe. Nadie sabe, a ciencia cierta, lo que pasa dentro de esos muros. “Nadie sabe qué mundo multiforme o qué multiplicada muerte llenan el laberinto” (LR, p. 20).

El Minotauro “reclama su tributo cíclico, reclama siete vírgenes y siete de vosotros”, “[y] los exige atenienses” (LR, p. 27), dialogan Minos y Teseo. El monstruo, supuestamente, se nutre con carne ateniense. Sin embargo, el propio Rey, que lo provee de alimento, duda de su práctica *antropófaga*. Entonces pregunta: “¿Tú crees que los devora?” (LR, p. 38) El Rey supone que en lugar de comerlos, el Minotauro está engendrando una nueva raza: “A veces pienso si no ejercita su vigilia en hacer de esos mancebos aliados, de esas vírgenes esposas, si no urde la tela de una raza terrible para Creta” (LR, p. 38). Él no devora sus víctimas, las transforma. Trama con ellas una nueva sociedad capaz de derrocar el reino tiránico de Creta. En su laberinto, “medita y urde las puertas del futuro” (LR, p. 11).

Aunque desconfíe de los propósitos secretos del Minotauro, el Rey sigue pagándole tributo, pues ésa es la forma de mantener el orden en su reino. Un reino sustentado por el temor. El Rey también reclama sus presas, los atenienses, y se consolida como el soberano que tiene a Atenas, a Creta y al Minotauro bajo control. El monstruo necesita alimento, así como el Rey. No le resulta ventajoso matarlo de hambre, pues perdería el

poder sobre su pueblo. Minos afirma: “Está mi pueblo, que me elogia por tener en mis manos al monstruo. Y el Egipto, donde repiten las maravillas del laberinto. Imagínate, matarlo de hambre. Se diría en seguida: ‘No era tan temible, apenas le faltó el tributo dejaron de oírse sus mugidos triunfales, los altos gritos que al mediodía brotan del recinto como bocinas de fiesta.’ No es al cabeza de toro que entrego los atenienses; hay aquí un demonio que necesita alimento” (*LR*, p. 39). Sin embargo, el Minotauro no es el único demonio que necesita alimento. Ese demonio el Rey Minos lo lleva dentro, es su lado oscuro, su celo, egoísmo y ansia de poder.

El Minotauro no es el monstruo caníbal que devoraba sus víctimas. Él come palabras y las devuelve con nueva significación. Las nuevas palabras son transmitidas a sus víctimas, transformadas en oyentes, seguidores. El Minotauro es el monstruo-poeta, señor del laberinto y de la palabra, pero que ahora se encuentra “[e]nvuelto en el silencio vacuno” (*LR*, p. 49). Es el poeta, mago de las palabras, aquél que tiene el poder de cambiar su sentido. Así lo dijo Ariana: “Oh sus dolidos monólogos de palacio, que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas. Las comía, pensativo, y después las nombraba con secreta delicia, como si el sabor de los tallos le hubiera revelado el nombre... Alzaba la entera enumeración sagrada de los astros, y con el nacer de un nuevo día parecía olvidarse, como si también en su memoria fuera el alba adelgazando las estrellas. Y a la siguiente noche se complacía el instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones...” (*LR*, p. 49)

El Minotauro es el “[S]eñor de los juegos! ¡Amo del rito!” (*LR*, p. 73) Es el poeta que transformó el frío y oscuro laberinto en un mundo lleno de imaginación y de magia. No sacrifica a sus víctimas, las salva. Por eso, el Citarista lamenta su muerte, diciendo: “Tú llenaste de gracia los jardines sin llave, nos ayudaste a exceder la adoles-

cencia temerosa que habíamos traído al laberinto” (LR, p. 74). Él fue quien les enseñó a tocar y danzar, llenó sus vidas de gracia y de música, por eso en el momento de su muerte lloran las vírgenes, pero no por temor al monstruo, sino por no poder danzar más. En ese momento, el Minotauro les pide: “Ahora sí. Ahora hay que danzar” (LR, p. 74) y el Citarista le contesta: “No podemos, esta cítara cuelga de mis dedos como una rama seca. Mira a Nydia llorando entre las vírgenes, olvidada del ritmo que nacía de sus pies como un sutil rocío. ¡No nos pidas danzar!” (LR, p. 74) Sin embargo, su muerte no significa el fin, pues será la liberación de los habitantes del laberinto, los que fueron entregados al sacrificio pero no fueron sacrificados, sino transformados en músicos, bailarines y poetas. Lapidados por las manos del Minotauro, convertidos en una nueva raza. Aún después de muerto y olvidado, el monstruo va a estar en ellos, en sus vidas y en sus sueños. Después de muerto el monstruo poeta va a “acceder al sueño de los hombres, su cielo secreto y sus estrellas remotas, ésas que invocan cuando el alba y el destino están en juego” (LR, p. 75). En ese instante, el músico tocará su música y el bailarín danzará.

Después de muerto, el monstruo-poeta, señor de la palabra, ya no está obligado a callar. Su palabra ya no es suya, ya no le pertenece, afirma el Minotauro. El Citarista dice: “¡Qué lejana tu palabra!” (LR, p. 76). Su muerte liberará la nueva raza de poetas, músicos y danzarines. De hombres y mujeres libres, llenos de imaginación e intuición. Ellos saldrán del laberinto y sus almas serán libres. Así lo evoca el Citarista “¡Callad, callad todos! ¿Pero no veis que ha muerto? La sangre ya no fluye de su frente. ¡Qué rumor sube de la ciudad! Sin duda acuden a ultrajar su cadáver. Nos rescatarán a todos, volveremos a Atenas. Era tan triste y bueno. ¿Por qué danzas, Nydia? ¿Por qué mi cítara se obstina en reclamar el plectro? ¡Somos libres, libres! Oíd, ya vienen. ¡Libres! Mas no por su muerte - ¿Quién comprenderá nuestro cariño? Olvidarlo... Tendremos que men-

tir, continuamente mentir hasta pagar este rescate. Sólo en secreto, a la hora en que las almas eligen a solas su rumbo... ¡Qué extrañas palabras dijiste, señor de los juegos!” (LR, p. 76)

El Minotauro, rey de su laberinto, es el ser escindido en dos, la encarnación de lo diferente, de lo monstruoso, la representación del “horror a lo distinto, a lo que no es inmediato y posible y sancionado” (LR, p. 50). Por ser diferente de lo convencional y aceptable, no lo entienden y obligan a callar, a reprimir sus sentimientos y a vivir en la oscuridad. Sin embargo, encerrado en su laberinto, es libre. Allí, no es el monstruo caníbal, sino un ser armonioso. *Especie e individuo* se unen en un solo ser: toro y hombre, fuerza y sensibilidad. Por eso, ya no desea la luz, salir de su morada sería entrar en otra cárcel donde lo ven como un monstruo terrible, devorador de gente. En su laberinto, es el señor de los juegos, el que trabaja silenciosamente con las palabras otorgándoles nuevos significados. Afirma el Minotauro: “Salir a la otra cárcel, ya definitiva, ya no poblada horriblemente con su rostro y su peplo. Aquí, fui libre, me icé hasta mí mismo en incontables jornadas. Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía” (LR, p. 61).

El Minotauro, hombre y bestia³⁴⁵, es símbolo del costado monstruoso que uno lleva dentro; el lado oscuro del ser, reprimido por la razón, oculto detrás del muro del laberinto. En ese punto, el texto de Cortázar toca temas relacionados con el surrealismo.

³⁴⁵ El Minotauro es dos seres en uno, esta ambigüedad ya se encontraba en las reflexiones de los griegos antiguos, como señaló Canclini: “Los griegos eran conscientes de que esa ambigüedad estaba en la condición humana, y definían al hombre como animal racional. Pero pensaban que lo animal, el desorden, debía ser organizado por la razón. Si lo animal desbordaba lo humano, como en el Minotauro, era preciso encerrarlo en un laberinto: tal vez su enérgica geometría lo corrigiera. Hoy, después de las crisis racionalistas, después del surrealismo, de las filosofías de vida y de la existencia, que tanto influyeron en Cortázar, sabemos que la razón no es la esencia del hombre.” (García Canclini, Néstor. *Cortázar. Una antropología poética*. Op. cit., p. 28.)

El arte como medio de hacer aflorar el lado irracional del ser, contra el racionalismo que sofocaba y ocultaba el inconsciente del hombre, impidiéndole crear libremente.³⁴⁶

En el diálogo entre el Rey Minos y Ariana, el Rey afirma que las mujeres no ven cosas, sino las imaginan: “Una mujer no sabe mirar. Sólo ve sus sueños” (*LR*, p. 19). Ariana contesta que son los dioses, héroes y reyes quienes imaginan y sueñan cosas, hasta crean sus propios monstruos, como el tan temible Minotauro, la sombra, el lado oscuro del ser, la encarnación de lo prohibido: “Rey, así miran los dioses y los héroes. Tú mismo, ¿qué ves del día sino la noche, el miedo, el Minotauro que has tejido con las telas del insomnio? ¿Quién lo tornó feroz? Tus sueños. ¿Quién trajo la primera gavilla de muchachos y doncellas, arrancados a Atenas por el terror y el prestigio? Él es tu obra furtiva, como la sombra del árbol es un resto de su nocturno espanto” (*LR*, p. 19).

El hombre crea sus monstruos y los lleva dentro; cada uno tiene un laberinto interior donde está guardado su monstruo.³⁴⁷ Es tarea de cada uno buscar el centro de ese laberinto, el lugar donde se esconde el monstruo, para enfrentarlo y aceptarlo³⁴⁸. Ariana entiende que cada uno tiene su laberinto personal cuando le dice al Rey: “Tú tienes el tuyo, poblado de desoladas agonías. El pueblo lo imagina concilio de divinidades de la tierra, acceso al abismo sin orillas. Mi laberinto es claro y desolado, con un sol frío y

³⁴⁶ Sobre este aspecto, afirma Romano: “... recurre Cortázar al mito para sustentar su afirmación, tan surrealista, de la dicotomía diurno/nocturno y la necesidad de no sofocar lo instintivo, cuyas concomitancias con la literatura europea del primer medio siglo surgirán inmediatamente a los lectores...” (Romano, Eduardo. *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur*. Op. cit., 31.)

³⁴⁷ En su sentido simbólico, el viaje al centro del laberinto se transforma en un viaje iniciático donde el hombre va a buscar la esencia de su ser: “O laberinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em *mens*, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. É ali, nessa cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersa na multidão dos desejos.” (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 531.)

³⁴⁸ Canclini interpreta la imagen del laberinto en los textos de Cortázar de la siguiente forma: “El laberinto sugiere que la existencia humana es un peregrinaje, un itinerario errante, la búsqueda de un centro, un secreto o una salida. También insinúa que el acceso al núcleo de la realidad no es lineal, que debemos recorrer un camino sinuoso, fatigante, y a cada momento enfrentar el riesgo de perdersen.” (García Canclini, Néstor. *Cortázar. Una antropología poética*. Op. cit., pp. 27-28.)

jardines centrales donde pájaros sin voz sobrevuelan la imagen de mi hermano dormido junto a un plinto” (LR, p. 20).

Cada uno lleva el Minotauro en su interior, en su lado oscuro y monstruoso del corazón. Hasta el Rey lo reconoce: “Es extraño. Cada uno se construye su sendero, es su sendero. ¿Por qué, entonces, los obstáculos? ¿Llevamos el Minotauro en el corazón, en el recinto negro de la voluntad? Cuando ordené al arquitecto esta sierpe de mármol era como si previera la irrupción del cabeza de toro. Y también como si tu barca, ¡oh matador de sueños crueles!, estuviera ya subiendo el río, todas las velas negras, hacia Cnosos. ¿Es que vamos extrayendo el acaecer de nuestro presente torturado? ¿Edificamos tan horriblemente nuestra desdicha?” (LR, p. 35)

Minos sabe que lo lleva en el corazón. El Minotauro no es su prisionero. Al contrario, el Rey es quien vive en su cárcel, aprisionado en la celda de su egoísmo y ambición. Mientras el Minotauro es libre en su laberinto: “Más que fuera, pero de otro modo, con la sutileza del prestigio. Yo tenía que encerrarlo, sabes, y él se vale de que yo tenía que encerrarlo. Soy su prisionero, a ti puedo decírtelo. ¡Se dejó llevar tan dócilmente! Aquella mañana supe que salía camino de una espantosa libertad, mientras Cnosos se me convertía en esta dura celda” (LR, p. 36).

Aunque lo matara, el Minotauro seguirá vivo en su corazón. Pero habría que matarlo y acallararlo para siempre. Hay que reprimir el costado irracional y amenazante del ser. Esto es lo que piensan los Reyes: Minos y Teseo. Ambos tienen como vértice al Minotauro. Admite Minos: “Nuestro vértice no es Ariana, está al otro lado del muro y nos espera” (LR, p. 33).

Hay que matar al monstruo y, para dicha tarea, estaba el otro Rey, Teseo, rey de Atenas, según sus propias palabras: “Además, soy rey. Egeo está ya muerto para mí.

Atenas encontrará pronto su amo. Al rey puedes preguntarle más que a Teseo” (LR, p. 36).

Teseo es el héroe, un sujeto sin imaginación, *matador de sueños*. Él no piensa, sólo actúa, sigue sus instintos. Su fuerza está en su espada: “Yo iba al gimnasio y dejaba que mis maestros pensarán por mí. No creas que te sigo en tus rápidos juegos. Me obedezco sin preguntar mucho. De pronto sé que debo sacar la espada. Vieras a Egeo cuando me agregué a los condenados. Quería razones, razones. Yo soy un héroe, creo que basta” (LR, p. 35).

Teseo es cruel, egoísta, mezquino, ansía el poder a toda costa. Por eso quiere matar al monstruo, para ganar el poder sobre Atenas y sobre Minos. Quiere desfilarse por las calles con el monstruo muerto: “Mataré a ese demonio, arrastraré su cuerpo vestido de polvo por las calles de Cnosos” (LR, p. 39).

Teseo quiere matar al Minotauro, pero no sabe que él seguirá vivo en su corazón. El monstruo es una creación suya y no lo podrá matar con su espada. Así, en el momento del enfrentamiento, el Minotauro le dice: “Parece que miraras a través de mí. No me ves con tus ojos, no es con los ojos que se enfrenta a los mitos. Ni siquiera tu espada me está justamente destinada. Deberías golpear con una fórmula, un ensalmo: con otra fábula” (LR, p. 58).

Teseo quiere matar al monstruo para que no lo amenace, para que no le “correen el trono” (LR, p. 65), pero no sabe que este monstruo no tiene cuernos. La nueva raza que amenaza su trono no tiene cuernos. Quiere matar al monstruo para afirmar su superioridad, pero no sabe que el monstruo, aún después de muerto, estará siempre presente. Así, el Minotauro le dice: “Y no sabes que muerto seré distinto. Pesaré, Teseo, como una inmensa estatua. Cuernos de mármol se afilarán un día contra tu pecho” (LR, p. 63). “Muerto seré más yo - ¡Oh decisión, necesidad última! Pero tú te disminuirás, al cono-

cerme serás menos, te irás cayendo en ti mismo como se van desmoronando los acantilados y los muertos” (LR, p. 63). Teseo no sabe que “sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos” (LR, p. 64).

Aún después de muerto, el monstruo va a estar presente en su vida: en el amor de Ariana por el Minotauro, en la futura raza; renacerá en el sueño del hombre, habitará su corazón: “Llegaré a Ariana antes que tú. Estaré entre ella y tu deseo. Alzado como una luna roja iré en la proa de tu nave. Te aclamarán los hombres del puerto. Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza... Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón del hombre” (LR, p. 66).

Teseo quiere matar para que calle definitivamente el Minotauro. Él es un héroe, su fuerza está en la acción y no en las palabras, pues éstas son “perras sedientas” y “¡Los héroes odian las palabras!” (LR, p. 68) Por otro lado, el Minotauro, monstruo-poeta, tiene su fuerza en la palabra, aún fatalmente silenciada. Por eso Teseo quiere callar al Minotauro, matar sus palabras: “No te mato a ti sino a tus actos, el eco de tus actos, su resonar lejano en las costas griegas. Se habla ya tanto de ti que eres una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible. Tal es al menos el lenguaje de mis retóricos” (LR, p. 57). Hasta el propio Teseo se siente tentado a *tejer palabras*: “De pronto me descubro una peligrosa facilidad para encontrar palabras. Lo que es peor, me gusta tejerlas, ver qué pasa, arrojar redes – ¡Oh, pero me contengo!” (LR, p. 36)

Teseo es el *matador*. No reflexiona, actúa por impulso. Habla para no pensar, por lo tanto no tiene control de lo que está diciendo. Por eso le aconseja a Minos: “Habla; es bueno para no pensar” (LR, p. 31). No piensa, desprecia el enigma al cual contesta con el ataque: “¿Quién sabe de enigmas? Yo ataco” (LR, p. 34). Para los héroes

y reyes, no sirve contestar al enigma con palabras, pues “[c]uántos sucumben a los enigmas por creerlos materia de sutil examen, por contestar con palabras a la obra de la palabra” (LR, p. 34). Sin embargo, los dioses se alimentan de palabras, dice Minos a Teseo: “no sé a qué vienes, qué astucia ática te han aconsejado tus dioses nutridos de espantosa dialéctica” (LR, p. 28).

En el momento del enfrentamiento entre Teseo y el Minotauro, todo el silencio, *monstruoso y laberíntico*, se transforma en sonido: “Del laberinto asciende una sonoridad de pozo, de tambores apagados. Pasos, gritos, ecos de lucha, todo se confunde en el uniforme murmullo como de mar espeso” (LR, p. 51). Desde el laberinto se escuchan *ecos de lucha*: la razón contra lo irracional. La batalla del hombre contra sus monstruos interiores. En ese instante, el Minotauro habla y sus palabras trascienden los muros del laberinto. Aún después de muerto, sus palabras serán escuchadas, como un eco, en el corazón de cada hombre de la nueva raza.

En medio de la batalla entre los reyes está Ariana, *paloma de oro*, la hija del rey de Creta, la musa del poeta y el premio del héroe. Víctima del amor prohibido, del *amor loco* (en palabras de Alazraki³⁴⁹), realiza un esfuerzo por romper los tabúes, una mezcla de miedo y seducción: “Todo lo que sigue es solamente deseo, carne triste, involuntaria. ¡Oh hermano solo, monstruo capaz de excederme hasta en la ausencia, de revestir con miedo mi primera ternura! ¡Oh roja frente abominable!” (LR, p. 22)

El Minotauro fue obligado a callar, pero su hermana y enamorada habla por él, y desafía al Rey a escuchar el eco de voz amenazadora que, encerrado en el *fosco silencio del caracol de mármol*, retumba en sus oídos. Le pregunta Ariana: “¿Tienes miedo del eco?” (LR, p. 13) A lo que el Rey contesta: “Hay alguien detrás. Como en todo espejo

³⁴⁹ Allí, el crítico encuentra una relación con el surrealismo: “El amor entre Ariana y su hermano, el Minotauro, recuerda la relación incestuosa de Hyperión y su hermana, pero es también un esfuerzo por romper tabúes y demoler convenciones, más afín a la empresa surrealista y a su exaltación del amor loco que el puro regodeo mitológico.” (Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 50)

alguien que sabe y espera” (LR, p. 13). El eco es la voz del Minotauro, con quien ella nunca pudo hablar, entre ambos sólo hubo silencio. Pero ellos se comunicaban con miradas distantes, secretas y silenciosas juras de amor: “En el palacio erraba manso y sumido, dormía sobre el follaje seco. No me dejaban hablarle, pero a veces nos mirábamos distantes, y él iba bajando despacio la roja cabeza hasta que sólo quedaban los cuernos blanquísimos hacia mí, como los curvos ojos de marfil en las figurillas votivas” (LR, p. 18).

Ariana es promesa de liberación para el Minotauro, por eso le mandó el hilo, pero también a quien iba a matarlo. Son las manos del *insensato* Teseo que llevan el hilo de la salvación, es la boca de Teseo que lleva las palabras de Ariana: “Entonces, ordené las palabras de la sombra: ‘Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana’. Marchó sin más preguntas, seguro de mi soberbia, pronto a satisfacerla. ‘Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana...’ ¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos!” (LR, p. 50)

El hilo es la promesa de salida a la luz, un hilo de agua que corre hacia el mar, “un primer arroyo, una viborilla de agua que señala hacia el mar” (LR, p. 59). Y “Ariana es el mar” (LR, p. 59). El hilo de agua es una promesa de vida, pues el que logre matar al otro podrá salir del laberinto. Mas el hilo de agua se seca cuando el Minotauro escucha de Teseo las palabras de Ariana; en su boca, estas palabras cobran un sentido diferente: “Me dio este hilo, para recobrar me cuando te haya matado” (LR, p. 59). El Minotauro se siente traicionado, pues: “Ariana mezcló sus dedos con los tuyos para darte el hilo. Ya ves, el hilo de agua se seca como todos, ahora veo un mar sin agua, una ola verde y curva enteramente vacía de agua. Ahora veo solamente el laberinto, otra vez solamente el laberinto” (LR, p. 60). Él está solo en la oscuridad del laberinto y no tiene

sentido salir a la luz. Su amor se transforma en dolor y odio: “Ahora el odio rojo monta por mi frente, sé que debería matarte, seguir la senda que el hilo me propone, alzarme hasta las puertas como un sol de espuma negra... ¿Para qué?” (LR, p. 61)

El Minotauro, monstruo-poeta, ya no tiene su musa, ya no le interesa cantarle poesías. Por eso se resigna a la muerte. Sin embargo, muerto y callado, renacerá en el corazón del hombre y de todo poeta: “Cuando el último hueso se haya separado de la carne, y esté mi figura vuelta olvido, naceré de verdad en mi reino incontable. Allí habitaré por siempre, como un hermano ausente y magnífico. ¡Oh residencia diáfana del aire! ¡Mar de los cantos, árbol de murmullo!” (LR, p. 67) El Minotauro muere para renacer en el corazón del hombre.

Él es el monstruo, rey de su laberinto. El monstruo es la encarnación de la diferencia, pero también es una creación nuestra, la efigie donde representamos nuestros miedos, deseos y fantasías. Cada cultura crea sus monstruos. Por este motivo, simbólicamente, la figura del monstruo puede representar aquel que guarda un tesoro sagrado. Para alcanzarlo es necesario pasar por pruebas y vencer obstáculos. Hay que vencer el miedo, matar el monstruo y salir renovado. El monstruo es el pasaje hacia una nueva vida, de las tinieblas a la luz. Es el *antropófago* que devora el hombre para que nazca un hombre nuevo:

O monstro surge também da simbologia de *ritos de passagem*: ele devora o homem velho para que nasça o homem novo. O mundo que ele guarda e ao qual introduz não é o mundo exterior dos tesouros fabulosos, mas o mundo interior do espírito, ao qual não se tem acesso a não ser por meio de uma transformação interior. É por isso que vemos em todas as civilizações imagens de monstros devoradores, andrófagos e psicopompos, símbolos da necessidade de uma regeneração.³⁵⁰

³⁵⁰ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 615.

En ese sentido, el Minotauro es el monstruo devorador de hombres, los devora para que puedan nacer otra vez, diferentes y renovados. Sin embargo, él no es el único monstruo, pues el rey tirano también lo es, según la perspectiva de Michel Foucault. En su libro *Los Anormales*, el escritor francés describe los monstruos humanos que poblabron la historia de la psiquiatría y el psicoanálisis. Allí, define el monstruo humano como:

...la forma espontánea, la forma brutal, pero, por consiguiente, la forma natural de la contranaturaleza. Es el modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas las pequeñas irregularidades posibles. Y en ese sentido, podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias.³⁵¹

El monstruo humano es la encarnación de la diferencia, una trasgresión de los límites de la naturaleza, la mezcla: mezcla de dos reinos (animal y humano); dos especies, dos individuos, dos sexos. Es una mixtura de vida y muerte. Entre los monstruos humanos se encuentra el monstruo moral (el político), personificado en el rey tirano, el que abusa de su poder. Es el soberano déspota que impone “su voluntad a todo cuerpo social por medio de un estado de violencia permanentes.”³⁵² En ese contexto, se inserta la figura del Rey de Creta, Minos, el déspota que mantiene a su pueblo bajo el régimen del terror.

Como dijimos al principio, la reescritura de este mito es un texto esponja que también absorbe la realidad circundante. En ese sentido, recordemos que cuando Cortázar lo escribió, a mediados de los años 40, Argentina vivía la etapa del primer peronismo. Tal contexto político se filtra en *Los Reyes* en forma de denuncia al abuso de poder y también en la dicotomía silencio/ruido, como señaló Alazraki:

³⁵¹ Foucault, Michel. *Los Anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1999], p. 62.

³⁵² *Ibid.*, p. 95.

...cualquier argentino de la clase media que vivió en el país durante esos años sabe que la percepción del peronismo que tuvo la clase media fue de que el país vivía la peor de las 'tiranías' (palabra frecuentemente aplicada al peronismo durante esos años), y que dominaba la violencia y el oprobio [...]. Algo de esa percepción debió haberse filtrado en *Los Reyes*. Porque si por un lado hay una visión del poeta como un ser excepcional, victimizado por el rey-tirano Minos, hay también un asalto contra el poder y sus excesos. En este sentido, *Los Reyes* es una denuncia de los abusos y aberraciones del poder.³⁵³

El silencio tiene una doble significación. Por un lado, opuesto al ruido ensordecedor y molesto, está la comodidad del silencio muchas veces necesaria para la creación. Por otro, el silencio del poeta, que, como una mordaza, le impide expresarse, obligándolo a callar su palabra. El ruido molesto caracterizaba la Buenos Aires de Perón, dice Cortázar en una entrevista: "Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando 'Perón, Perón, qué grande sos', porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando."³⁵⁴ Cortázar reclamaba la reclusión en ese silencio creador. Como observó Romano:

... en la escena final el Minotauro reclama silencio al Citarista. Está ahí, larvada pero operante, la protesta de quienes, como Cortázar, no soportaban el ruido que implicaba la política peronista de actos públicos y movilizaciones masivas en la hasta ayer recatada urbe, sin el bullicio de los provincianos que acudían entonces a disfrutar de los altos salarios industriales.³⁵⁵

Cortázar también reclama el derecho de expresión, "el derecho a la poesía y a la diferencia"³⁵⁶. Su Minotauro es el poeta, el que juega con las palabras. Es la encarnación de los instintos primitivos; el poeta, mago de las palabras. El poeta-monstruo, el poeta-primitivo.

³⁵³ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 52.

³⁵⁴ González Bermejo, Ernesto. Op. cit., p. 135.

³⁵⁵ Romano, Eduardo. *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur*. Op. cit., 32.

³⁵⁶ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 54.

III. *Tercera parte.* Resonancias de lo arcaico en algunos cuentos de Julio Cortázar

1. El principio de participación: ser uno y otro a la vez

*Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
Quanto mais personalidade eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), *Afinal*.

En los cuentos de Julio Cortázar, los ecos del universo primitivo se manifiestan de modos diversos. A partir de este punto, nos dedicaremos a analizar algunos cuentos escritos y publicados en las décadas del 40, 50 y los primeros años de la década del 60; más específicamente, en los cuatro primeros volúmenes de cuentos: *La otra orilla*, *Bestiario*, *Las armas secretas* y *Final del juego*. Tales relatos fueron seleccionados de acuerdo con una problemática específica, la que se refiere a las recuperaciones de lo primitivo y su entronque con aspectos del surrealismo.

Como dijimos anteriormente, las tesis planteadas por Lucien Lévy-Bruhl repercutieron en los escritos de Cortázar. Algunos de los conceptos del antropólogo francés aparecen en sus cuentos, como es el caso de la ya mencionada ley de participación donde un ser puede ser él mismo y otro a la vez. Sin embargo, esta noción está también en algunos de sus textos críticos: *Para una poética* y *Casilla del camaleón*, como lo señaló Davi Arrigucci Jr. En su lectura del texto de Cortázar, el crítico brasileño entiende que el principio de participación está presente en la analogía, elemento principal del lenguaje poético, y en la visión que el poeta, mago de las palabras, tiene del mundo. Dice Arrigucci Jr:

Em Para uma poética e “Casilla del camaleón”, o núcleo anterior se enriquece bastante. A idéia central é a de que o poeta renuncia à identidade no ato poético, procedendo, com base na analogia, “por irrupción, por asalto e ingreso afetivo a la cosa”, numa forma de *participação* da essência do outro, que permite ao autor aproximar, no primeiro dos dois textos, a experiência poética da experiência mágica do primitivo, apoiando-se na interpretação que desta fazem Lévy-Bruhl e Charles Blondel.

A noção de participação afetiva na essência do outro, tomada a Lévy-Bruhl, dá lugar a um desenvolvimento muito fértil na poética cortazariana, quando articulada com a “ubiquidade dissolvente” do poeta, apesar de todas as objeções que se possam levantar, do ponto de vista antropológico moderno, quando à antinomia entre a mentalidade pré-lógica, estabelecida pelo estudioso francês.³⁵⁷

Cortázar compara al poeta con el primitivo tal como planteaba Lévy-Bruhl: el que acepta naturalmente la idea de participación sin tener en cuenta el principio de contradicción. Así como el primitivo, el poeta admite toda forma de analogía, aunque sea ajena a la razón. La analogía es su medio de representar afectivamente el mundo:

Para Cortázar, o poeta estabeleceria, como o primitivo, uma classificação dos elementos da realidade, com base na analogia sentimental. Ambos teriam um sentimento muito intenso das coisas e uma idéia muito confusa delas. Com apoio na analogia, o primitivo aproxima determinados seres porque tem propriedades místicas comuns. Do mesmo modo procederia o poeta, ao criar uma imagem. Não são caracteres objetivos que interessam a ambos, o que os seres têm de idêntico ou contraditório, mas o sentimento comum que esses seres possam neles despertar.³⁵⁸

Sin embargo, parafraseando a Cortázar, el crítico agrega: “O poeta não é um primitivo, mas o homem que reconhece e acata as formas primitivas, “primordiais”, anteriores à hegemonia da razão.”³⁵⁹ O sea, el poeta y el primitivo son dos entidades distintas, pero, de acuerdo con la ley de participación, el poeta puede ser él mismo y

³⁵⁷ Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. Op. cit., p. 45.

³⁵⁸ Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. Op. cit., p. 47.

³⁵⁹ Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. Op. cit., p. 47. En su texto, *Para una poética*, Cortázar compara al primitivo con el poeta. Afirma que no tiene la intención de sostener que el poeta es el primitivo, puesto que, en su opinión, “[e]l poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar ‘primordiales’, anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio.” (Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica* / 2. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 277.)

participar de la esencia del primitivo. A través de su poesía y de la visión analógica del mundo, el poeta puede “ser outra coisa”.³⁶⁰

Arrigucci Jr también encuentra el principio de participación en uno de los primeros artículos publicados por Cortázar. Se trata de *La urna griega en la poesía de John Keats* (1946). Allí, tal asunto se manifiesta en la interpretación que Cortázar da a una frase de Keats donde el poeta aparece como un camaleón que toma la forma y la existencia de su objeto de interés.³⁶¹

Dicha frase es traducida por Cortázar como: “si un gorrión viene a mi ventana, yo tomo parte en su existencia y picoteo en la arena”³⁶². Tal afirmación se refiere a la falta de identidad del poeta que deliberadamente toma la existencia del otro, participa de la vida del otro, se transforma en otro. Dice Cortázar que “[p]ara esa proyección sentimental contaba Keats con la admirable – y angustiosa – característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa.”³⁶³

La frase de Keats, recogida de una carta a un amigo suyo, motiva a Cortázar para formular una especie de teoría: el camaleonismo poético. Dicha proposición fue desarrollada en su texto *Casilla del camaleón*, publicado muy posteriormente en *La vuelta*

³⁶⁰ Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião enalacrado*. Op. cit., p. 47. En ese punto, no podemos dejar de relacionar el concepto de *ser otro* o *ser otra cosa* con lo que dice el poeta portugués Fernando Pessoa:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente. (“Autopsicografia”)

El poeta lusitano fue él mismo y otros a la vez, pues utilizó distintos heterónimos, como Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis. Sus heterónimos demostraban la multiplicidad de facetas y voces que el poeta era capaz de asumir. Podía ser él y otro u otros. Cada uno de sus heterónimos tenía una biografía y un estilo propios que lo diferenciaban de su creador. El deseo de ser otro enriquecía la visión del poeta.

³⁶¹ Cf. Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião enalacrado*. Op. cit., pp. 44-45.

³⁶² Cortázar, Julio. *La urna griega en la poesía de John Keats*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 48. (La misma frase aparece también en *Casilla del camaleón* y *Para una poética* con pocas alteraciones en su traducción).

³⁶³ *Ibid.*, p. 47.

al día en ochenta mundos.³⁶⁴ Allí, Cortázar plantea que el poeta no posee identidad, por eso asume la identidad de otro y absorbe el mundo circundante.

Trazando una línea entre la *carta del camaleón*, como la denominó Cortázar, y los postulados de Lévy-Bruhl, podemos decir que: *ser otro* puede ser entendido como una contradicción para los filósofos y científicos, pero, para el poeta – así como para el hombre primitivo descrito por Lévy-Bruhl – la contradicción es tomada con naturalidad, puesto que “sus contradicciones no van contra la naturaleza sino que son, por decirlo así, prenaturales”³⁶⁵. El poeta no teme *confundirse* o *fundirse* con el *otro*, pues su ansia de conocer y apropiarse del otro se transforma en materia prima de su poesía. Por eso, el poeta “[r]enuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se la da tempranamente el sentirse a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema.”³⁶⁶ El poeta-camaleón se transforma en un pararrayos, o mejor en una *esponja* que absorbe *osmóticamente* todo a su alrededor.

El camaleonismo del poeta apareció en el artículo *Casilla del camaleón*, pero esta noción había sido elaborada por Cortázar muchos años antes. Nos referimos al otro libro sobre Keats, *Imagen de John Keats*, escrito entre los años 1951 y 1952, pero sólo publicado más de 40 años después. Allí, el autor analiza y comenta la obra del poeta inglés por quien, desde muy temprano, tuvo una profunda admiración. Expone la idea del poeta-camaleón que asimila la presencia, identidad y personalidad del otro. Examinando fragmentos de sus cartas, llega a la conclusión de que “[a] lo largo de su corres-

³⁶⁴ *Casilla del camaleón* se incluyó en el segundo tomo de *La vuelta al día en ochenta mundos* cuya primera publicación data de 1967.

³⁶⁵ Cortázar, Julio. *Casilla del camaleón*, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. México, Siglo XXI, 2004 [1967], p. 188.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 190.

pondencia, Keats deja caer una y otra vez cierta noción que retorna y se formula frente a casos concretos que lo preocupan: la de ser ‘invadido’ por la personalidad de quienes lo rodean.”³⁶⁷

Para Cortázar, “el poeta, por no tener identidad, es ese ente que se apodera de otras identidades, *las invade al ser invadido*.”³⁶⁸ El poeta es, entonces, un camaleón que se impregna del color de su entorno, un animal que cambia a cada paso adaptándose al ambiente que lo rodea.

El poeta, por no poseer identidad propia, busca otro ser cuyos atributos desea; quiere participar de su esencia, de su naturaleza más recóndita. El poeta, al ser un camaleón, tiene la capacidad de adentrarse en el alma del otro en busca de su sentimiento más secreto, pero no con la intención de usurparlo, sino de entenderlo. Esto sería lo que Cortázar, tomando prestado el término del vocabulario alemán, menciona como *Einfühlung*,³⁶⁹ es decir, la capacidad de comprender el sentimiento de otro. Sin embargo, el poeta-camaleón no se metamorfosea en el objeto deseado, por lo contrario, la participación es telepática o, mejor dicho, es metafísica, pues el alma del poeta no transmigra al otro ser. La participación es más una incorporación que una transformación. Así, el ca-

³⁶⁷ Cortázar, Julio. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004, p. 537.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 541.

³⁶⁹ El término *Einfühlung* es comúnmente traducido como ‘endopatía’, ‘empatía’, ‘proyección afectiva’, ‘proyección sentimental’ e ‘introafección’. Tal término fue utilizado por primera vez, alrededor de 1893, por el filósofo del arte Robert Vischer (1847-1933) “para explicar la belleza de la Naturaleza o el modo como esta belleza es aprehendida por el sujeto humano.” Más tarde el término fue retomando por Theodor Lipps (1851-1914) quien escribió sobre psicología del arte, tratando de aplicar el término para aclarar diversos aspectos de la experiencia estética, resumidos en la siguiente idea: “sólo participando afectivamente en una obra de arte - en los sentidos de ‘proyectarse’ hacia ella y de ‘apropiársela’ - es posible comprender tal obra” (Véase Ferrater Mora, José., Op. cit., pp. 1008-1009.). Siguiendo a Lipps, Sigmund Freud retoma el concepto de *Einfühlung* para aplicarlo en la descripción del fenómeno psicológico que describe como *infección psíquica* y por el cual se dan una serie de identificaciones recíprocas dentro de una masa. Dice Freud: “Ya columbramos que la ligazón recíproca entre los individuos de la masa tiene la naturaleza de una identificación de esa clase (mediante una importante comunidad afectiva), y podemos conjeturar que esa comunidad reside en el modo de la ligazón con el conductor. Otra vislumbre nos dirá que estamos muy lejos de haber agotado el problema de la identificación; en efecto, nos enfrentamos con el proceso que la psicología llama «empatía» [*Einfühlung*] y que desempeña la parte principal en nuestra comprensión del yo ajeno, el de las otras personas. Pero aquí nos ceñiremos a las consecuencias afectivas inmediatas de la identificación, y omitiremos considerar su significado para nuestra vida intelectual.” (Freud, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo* [1921], en *Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003, p. 98.)

maleonismo del poeta inglés es explicado por Cortázar del siguiente modo: “tal camaleonismo permitió a Keats – como a todos los de su estirpe poética – penetrar metafísicamente en las formas ajenas e incorporárselas por vía del canto, ahondando en ellas hasta ese límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio.”³⁷⁰

El poeta-camaleón no tiene identidad y por lo tanto asimila otras identidades. En este sentido, el poeta *es* el gorrión que posó en su ventana, pero sin dejar de ser él. En ese punto, el camaleonismo y el principio de participación se acercan, pues el poeta-camaleón es atraído por su objeto de interés, por la cosa o ser con el cual se siente identificado y participa de su existencia. La noción de participación también se relaciona con el conocimiento, pues Cortázar entiende que conocer una cosa es también participar y aprehender su existencia:

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma (aprehenderla), el conocimiento poético se caracteriza porque, desinteresado de los aspectos conceptuales de la cosa pero angustiadamente interesado en el ser mismo de aquélla, procede por irrupción, por *salto a*, e ingreso afectivo en la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente, y renunciando a ser “ese alguien que conoce” para sumirse connaturalmente en la cosa deseada y ser-en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. Lo que Keats, con deliciosa sencillez, llama “tomar parte en la existencia del gorrión”.³⁷¹

El “camaleonismo poético, ese incesante *ser otra cosa*”³⁷² observado por Cortázar en la poesía de Keats, es también el principio que rige su obra personal. Habla del poeta-camaleón refiriéndose a Keats, pero el camaleonismo también es observado en

³⁷⁰ Cortázar, Julio. *Imagen de John Keats*. Op. cit., p. 542.

³⁷¹ Cortázar, Julio. *Imagen de John Keats*. Op. cit., p. 542. La misma idea aparece sintetizada en *Casilla del camaleón*. Allí, dice Cortázar: “Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quintinizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto a la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte en la existencia del gorrión y que después los alemanes llamarán *Einfühlung*, que suena tan bonito en los tratados.” Cortázar, Julio. *Casilla del camaleón*. Op. cit., p. 189.

³⁷² Cortázar, Julio. *Imagen de John Keats*. Op. cit., p. 541.

sus propios escritos, como lo señala Yurkievich, al hablar de cómo emplea la técnica del collage:

Por su delirio aditivo, por el continuo incremento y la constante diversificación de instancias enunciativas, Cortázar hace suyo ese camaleonismo preconizado por Keats como ideal literario: confundirse con el objeto de representación merced a una ilimitada capacidad de adaptación. El collage convierte el narrador en un ser metamórfico capaz de cualquier transformación textual. Cortázar halla en el collage el procedimiento que le permite saciar su gula de lector de todas las literaturas.³⁷³

Aquí, no podemos dejar de advertir la noción de antropofagia literaria implícita en las palabras del crítico al mencionar la *gula lectora* de Cortázar, quien para saciar su hambre se alimentó de otras literaturas. El camaleonismo está en su escritura. El escritor también es un poeta-camaleón.

El poeta-camaleón participa afectivamente en la naturaleza del objeto deseado, según afirma Ana María Hernández en su texto *Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar*.³⁷⁴ Allí, la autora acerca la noción de participación a la de posesión, pues Cortázar transforma *participación* en *posesión* cuando utiliza palabras como “incorporarse”, “cacería del ser” y “licantropía ínsita”, para decir “participa”. Además, compara el camaleonismo al vampirismo, pues el poeta se apropia del ser deseado y, como un vampiro, bebe la sangre de la víctima:

Cuando Keats participa de la experiencia del ruiseñor, no es la esencia del ave lo que se trae de vuelta, sino la esencia de *su propia* experiencia al participar del ser mismo de éste. Pero desde el punto de vista de Cortázar, el camaleón aparece en realidad como un vampiro. El vuelo poético de Cortázar es el vuelo de un halcón o de un buitre; es, en sus propias palabras, una ‘cacería de ser’. El objeto bello aparece entonces como la víctima que se devorará para lograr la esencia del poema...³⁷⁵

³⁷³ Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Op. cit., p. 119.

³⁷⁴ Este texto fue publicado por primera vez en la *Revista Iberoamericana*, números 108-109, en 1979. Aquí, usaremos la versión publicada en *Julio Cortázar. El escritor y la crítica* (1981).

³⁷⁵ Hernández, Ana María. *Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar*, en Lastra, Pedro (editor). *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981, p. 82.

Más que un vampiro, el poeta-camaleón es un caníbal, como vemos insinuado en las palabras de la autora. Un poeta-caníbal que devora a la víctima para extraerle su esencia. Se alimenta de su víctima, se fortalece, enriquece su propio ser, y vuelca el resultado de tal nutrición en su poesía. El poeta-camaleón es, entonces, un poeta-vampiro, un poeta-primitivo, un poeta-caníbal.

El camaleonismo enlaza sentimentalmente al poeta con el otro. El poeta-camaleón es también el poeta-primitivo que participa del objeto representado en su poesía. En este sentido, camaleonismo y participación están estrechamente vinculados. En *Para una poética*, Cortázar utiliza la teoría de Lévy-Bruhl acerca de la ley de participación para explicar la experiencia poética. Parte del principio de que la analogía es la esencia del acto poético, pero ésta no es exclusiva de la poesía, toda vez que la tendencia a mirar analógicamente – o metafóricamente – el mundo es inherente al hombre. Esta visión permite “sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos.”³⁷⁶ Es decir, a través de la analogía se establece una conexión afectiva entre el hombre y el mundo, ajena a la explicación lógica o científica. Esta concepción analógica nació “en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales.”³⁷⁷ Aunque sobrepasada por el racionalismo y por la ciencia, la analogía, todavía hoy, subsiste en el lenguaje tanto poético como cotidiano. Forma parte de la vida del hombre, es inherente a éste. Sin embargo, es el poeta “ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*”³⁷⁸. El poeta usa intencional y emocionalmente la analogía como *instrumento*, como medio eficaz para alcanzar la belleza o lograr un determinado efecto poético. Por este motivo, la analogía es el principio fundamental del lenguaje poético.

³⁷⁶ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 267.

³⁷⁷ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 268.

³⁷⁸ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 269.

Al aceptar la analogía como instrumento y hasta como principio de identidad, sin tener en cuenta el concepto de contradicción, el poeta, mago de las palabras, se acerca al primitivo; ambos tienen una visión mágica del mundo ajena a toda explicación filosófica o científica. Declara Cortázar:

Se dice que el poeta es un 'primitivo' en cuanto está fuera de todo sistema conceptual petrificante, porque prefiere sentir a juzgar, porque entra en el mundo de las cosas mismas y no de los nombres que acaban borrando las cosas, etc. Ahora podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada*, erigida en método e instrumento. Magia del primitivo y poesía del poeta son, como vamos a verlo, dos planos y dos finales de una misma dirección.³⁷⁹

El poeta no busca la explicación lógica de los hechos o de las cosas, al contrario, busca sentirlos en su esencia. El resultado de esta búsqueda está en el acto poético propiamente dicho. En la visión de Cortázar, el poeta-mago cree en el pensamiento intuitivo y defiende la utilización eficaz de la metáfora. Ajeno a la lógica, su pensamiento (o mejor dicho, su sentimiento) mágico-poético admite la posibilidad de que A sea igual a B, pero, si consideramos el principio de identificación allí presente, se puede decir que A es B. Entonces, se descarta el uso del *como*, conjunción común en la retórica poética, toda vez que si A es *como* B, A *es* B. Es decir, A y B son la misma cosa dentro de la cosmovisión mágica. Por ello, tanto el primitivo como el poeta "saben que si el ciervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el ciervo *es* un viento oscuro."³⁸⁰ Sin embargo, esta comparación no quiere decir que ambos, el primitivo y el poeta, crean que el ciervo y el viento sean la misma cosa. Los dos tienen concepciones diferentes acerca del principio de identificación. Para el primitivo, el ciervo y el viento oscuro no "*son dos cosas que son una*"³⁸¹, pero una participa de la existencia de la otra. Es en ese punto donde Cortázar toma prestada la teoría sobre la ley de participación,

³⁷⁹ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 270.

³⁸⁰ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 272.

³⁸¹ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica* / 2. Op. cit., p. 270.

citando a Lévy-Bruhl cuando menciona que, en la mentalidad prelógica, los seres participan unos de otros, o sea, un sujeto es él mismo pero también es el ser del cual participa. Para el pensamiento lógico, un ser puede ser símbolo de otro, pero no ser el otro. Por otro lado, para la mentalidad primitiva, esto es una cuestión de participación, un ser es otro. Más adelante, Cortázar aclara:

El ciervo es un viento oscuro... Al eliminar el *como* (puentecito de condescendencia, metáfora para la inteligencia), los poetas no perpetran audacia alguna; expresan *simplemente* el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser: una participación. Pues lo que el poeta alcanza a expresar con las imágenes es *trasposición poética de su angustia personal de enajenamiento*.³⁸²

Así como el primitivo, el poeta, a través de la analogía, de la metáfora, admite que una cosa puede ser otra. Pero, la diferencia entre ambos está en el hecho de que el poeta sabe que dicha analogía (el ciervo es un viento oscuro) sólo tiene validez en la poesía, no en la vida real donde los ciervos son ciervos. En su verso, el poeta puede decir que los ciervos son el viento oscuro sin que eso entorpezca su visión de la realidad. Para Cortázar, el uso de tal metáfora es una regresión a lo arcaico, es una recurrencia del pensamiento primitivo en el hombre civilizado. En su poesía, el poeta se vuelve primitivo en el momento de la creación poética, logrando traducir la noción de participación sentida por el primitivo y que, en la opinión del antropólogo francés, es incompatible con el pensamiento del civilizado.³⁸³

Para el primitivo, las propiedades místicas permiten reunir diferentes seres o diferentes cosas en un mismo conjunto. Tal asociación de elementos heterogéneos, considerada natural para el primitivo, es para el civilizado incomprensible e ilógica. En la tesis de Lévy-Bruhl, el pensamiento del primitivo es regido por factores diferentes del pensamiento civilizado. Lo que el antropólogo denomina lógica y prelógica no son con-

³⁸² Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 278.

³⁸³ Cf. Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., pp. 273-274.

ceptos contrarios, ambos son simultáneos y pueden coexistir. Cortázar demuestra concordar con el antropólogo y usa su tesis para, una vez más, acercar el primitivo al poeta, pues insinúa que la visión del poeta también es permeable a esta posible coexistencia.

En la mentalidad del primitivo, los diferentes seres y cosas pueden estar unidos y participar uno del otro a través de una conexión mística, difícil de ser explicada lógicamente desde el punto de vista del civilizado. En la visión del poeta, el vínculo entre seres o cosas es sentimental y sirve para expresar su emoción más íntima.

En la metáfora, elemento substancial para la poesía, la palabra elegida por el poeta posee un potencial mágico: no sólo representa un objeto sino que se convierte en el objeto mismo al cual representa, no sólo alude a un sentimiento o emoción como también se transforma en símbolo y se conecta místicamente con el significado que acarrea. Por eso, teniendo en cuenta su sentido mágico, el poeta trabaja como un alquimista, buscando la palabra correcta que transmita lo que busca.³⁸⁴

Aquí resaltamos el sentido mágico y metamórfico de la metáfora. Sabemos que el motivo de la metamorfosis fue un tema atractivo para la estética surrealista. Pero ésta ya estaba presente en *Les Chants de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont,³⁸⁵

³⁸⁴ En su libro *Literature and the Irrational*, Wayne Shumaker traza un paralelo entre el lenguaje literario y el del primitivo. Dice el autor: " 'For de poet', say René Wellek and Austin Warren in a well-known book entitled *Theory of Literature*, 'the word is not primarily a sign, a transparent counter, but a symbol, valuable for itself as well as in its capacity of representative.' That this is so hardly needs to be argued. Even unskillful writers feel that word choice is tremendously important - that the 'right' word often eludes them and must be struggled for until it is caught. Neither is the matter always one of precise denotation merely; for the poet, especially, words have auras which are not quite the same things as connotations but which may make or mar the aesthetic whole. In extreme cases, the word may be sensed as having an almost mystical identity with its referent. This word only, and no other, will do; the suggestion of a change produces explosive fury, and all paraphrases are rejected as inadequate. The word does not indicate, but is, the thing itself." (Shumaker, Wayne. *Literature and the Irrational. A study of anthropological background*. New Jersey, Prentice-Hall, 1960. pp. 97-98.)

³⁸⁵ De acuerdo con Wallace Fowlie, la metamorfosis surrealista de Maldoror es por un lado física y por otro espiritual: "The hero Maldoror, who is in many respects the outstanding surrealist hero, is conceived of as a man still very close to his memory of animals, still very close to the time when he himself participated in an animal existence. He is the hero closely and fervently animalistic, and hence sadistic; the being who moves and acts in accordance with cruelty. He finds himself midway between two beings: between the purely physical being, such as a shark, and the purely spiritual being whom he calls God. Maldoror finds himself equally distributed between matter and spirit, and therefore equally drawn toward animals and toward God." (Fowlie, Wallace. *Age of Surrealism*. Bloomington, Indiana University Press, 1972, p. 34.)

reivindicado por el movimiento como uno de sus precursores, y en *La Metamorfosis* (1915) de Franz Kafka.³⁸⁶ Para el surrealismo, la metamorfosis constituye el principio vital de apropiación de la esencia del otro. Es la concreción de un deseo secreto, es querer ser más que uno, querer ser el *otro*. Es la búsqueda de nuevas y diferentes perspectivas, el deseo de ver el mundo a través de la mirada del *otro*.

En la interpretación de Michel Carrouges, que despliega en su libro *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (1950), la metamorfosis del hombre es la aspiración principal del surrealismo. El autor reconoce la importancia de la alquimia en la poética surrealista. Ésta posee un valor poético, mágico y sagrado. Alquimia y surrealismo están vinculados por su capacidad de transformar los objetos, de convertir metal en oro, de cambiar al hombre. Ambas persiguen la misma meta, la metamorfosis del universo y la del hombre: "Ainsi l'alchimie est poésie au sens le plus fort du terme et le surréalisme est vraiment une transmutation alchimique. Par la transmutation de la matière minérale ou verbale, l'un comme l'autre ont pour but la métamorphose de l'homme et du cosmos."³⁸⁷

Así como el alquimista, el poeta surrealista manipula las palabras, las transforma, busca su sentido más recóndito, su sentido mágico. Por este motivo, el *verbo* ejerce una función vital en esta metamorfosis.³⁸⁸ Es el medio por el cual el hombre se adentra

³⁸⁶ André Breton en su *Diccionario del surrealismo* (1938) cita *La Metamorfosis* de Kafka para definir el término metamorfosis. Este hecho marca la importancia del autor checo para el movimiento surrealista (Breton, André. *Diccionario del surrealismo*. Buenos Aires, Ediciones Reglón, 1987 [1938], p. 121). Es evidente la presencia de Kafka en la poética surrealista, pero, según Rodolfo Modern, no se lo debe incluir dentro del movimiento, pues "el tratamiento de lo real, según los procedimientos de la escritura automática o la ruptura absoluta con los postulados de la lógica, no está dentro del área de las preocupaciones de Kafka. En cuanto al afloramiento del mundo del inconsciente, posee en Kafka un carácter selectivo. No existe nada flojo o desvaído en el accionar de sus personajes o en el desarrollo de la trama, y la arbitrariedad gratuita está expresamente excluida de su rigurosa concepción artística." (Modern, Rodolfo. *Franz Kafka. Una búsqueda sin salida*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993, p129.)

³⁸⁷ Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1950, p. 85.

³⁸⁸ El verbo es el comienzo de la creación, como advierte Breton en su Segundo Manifiesto cuando habla de la *Alquimia del verbo* propuesta por Rimbaud: "*Alquimia del verbo*: igualmente resulta sensible que la palabra 'verbo' esté tomada aquí en un sentido algo restringido, y Rimbaud parece reconocer, por otra parte, que las 'antiguallas poéticas' ocupan demasiado lugar en esta alquimia. El verbo es algo más, y

en los misterios del universo y del ser. La *gran metamorfosis* evoca “les possibilités de migration de l’être humain sur d’autres plans de réalité.”³⁸⁹ Revela el deseo del hombre de desnudarse de los preceptos racionalistas para poder poseer el mundo que ha sido prohibido por la razón.³⁹⁰

Al final y contradictoriamente, el poeta no es el primitivo, admite Cortázar,³⁹¹ pero es el hombre que mira el mundo como el primitivo ya lo había mirado, analógicamente. Es aquél que reconoce en la analogía un instrumento mágico para expresarse. El poeta, como el primitivo, no separa antagónicamente el ser, o el objeto, de la imagen que éste evoca, ambos coexisten en su poema. Tal imagen, transformada en metáfora, es utilizada con el propósito de encantar, puesto que la “poesía es también magia en sus orígenes”³⁹².

El resultado del *misterio poético* hace del verso una forma de *encantamiento*. El poeta expresa sus sentimientos en las imágenes, sustancia mágica de la poesía, expresa también su deseo de *ser en otro*, de *ser otro*, de *ser otra cosa*. Busca la esencia del otro ser, por eso es el “*mago metafísico*, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser. En todo objeto – que el mago busca apropiarse *como tal* – el poeta ve una esencia distinta de la suya, y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente. Se es más rico de ser cuando, además de ciervo, se alcanza a ingresar en el viento oscuro.”³⁹³

para los cabalistas, por ejemplo, es nada menos que aquello a cuya imagen fue creada el alma humana; se sabe que se lo ha hecho ascender hasta constituir el primer ejemplar de la causa de las causas; de esta manera, está tanto en lo que tenemos como en lo que escribimos y en lo que amamos.” (Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Op. cit., p. 141.)

³⁸⁹ Carrouges, Michel. Op. cit., p. 89.

³⁹⁰ Cf. Carrouges, Michel. Op. cit., p. 87.

³⁹¹ Véase nota n° 359.

³⁹² Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 279.

³⁹³ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 280.

En la visión de Cortázar, poeta y primitivo caminan por senderos paralelos. El poeta es el camaleón que asume la identidad del otro, pero sin abandonar su lugar de poeta. El poeta es el mago metafísico que busca participar de la otredad.

La participación en el otro ser es interpretada por Saúl Sosnowski como medio de integración hombre-universo. Para el crítico, el poeta cortazariano busca una realidad *otra* opuesta a la realidad empírica; una *suprarealidad* que se manifiesta a través de su sentimiento y su intuición. Dice: “El poeta no puede aceptar lo que el intelecto ofrece como realidad porque posee una visión – precisamente la que lo hace poeta – de algo que está más allá de sí mismo y que trata de poseer con la incantación mágica del poema.”³⁹⁴

De este modo, sólo a través del conocimiento poético, que a su vez se opone al científico y al empírico, el hombre podrá restablecer la unidad hombre-universo. En este sentido, agrega más adelante: “El conocimiento poético permite al hombre penetrar los secretos del universo vedados al conocimiento científico o desplazados fuera del dominio de lo cognoscible. Al reconciliar al hombre con el universo, al ponerlo en contacto con *lo otro*, se le otorga nuevamente la posibilidad de desplazarse a través de todos los estratos que lo integran, tanto el racional como el maravilloso.”³⁹⁵ El poeta acepta la existencia de esta *suprarealidad*, una realidad maravillosa alcanzada solamente cuando se renuncia al pensamiento lógico y cuando se siente que se es uno con el mundo.

El principio de participación nos remite, inevitablemente, a un tema recurrente en la obra de Cortázar: el *otro*. En su cuentística, el universo ficticio se desdobra: aparecen los dobles, los tiempos alternados y los mundos paralelos. La presencia del *otro*, la concepción de ser otro o verse reflejado en otro señala una constante. Esta otredad puede manifestarse de diferentes modos: sus personajes son invadidos por el *otro*, invaden

³⁹⁴ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit., pp. 11-12.

³⁹⁵ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit., pp. 19-20.

al *otro*, se sienten como *otro* o, muchas veces, se convierten en *otro*. Por eso, podemos decir que la otredad “suele manifestarse como *la experiencia de un cuerpo ajeno como si fuera propio*. No se trata de que el sujeto piense, crea o imagine que tiene otro cuerpo, sino de que tenga las sensaciones y sentimientos propios de otro cuerpo ajeno al suyo.”³⁹⁶

En este sentido, el concepto de otredad se asemeja al principio de participación que hemos discutido antes en este trabajo. Puesto que el personaje, al experimentar los sentimientos de otro ser, participa de su existencia. Esta experiencia sobrenatural, por así decirlo, acerca el personaje al *otro* como un intento de entenderlo mejor. Puesto que el reconocimiento de éste es importante para comprenderse a uno mismo, enriquece la visión que uno tiene de sí, del otro y del mundo que lo rodea.

El personaje “lleva a otro en el propio ser”³⁹⁷, como bien señala Noé Jitrik en un texto sobre la *zona sagrada* y el mundo de los *otros*. Más adelante, concluye: el personaje “lleva a alguien adentro hasta determinado momento sin saberlo pero a partir de un instante se lo sabe, no hay más remedio; ese instante marca el comienzo de un sentimiento de incomodidad, una gravidez connotada por la extrañeza.”³⁹⁸ Esto quiere decir que no siempre la coexistencia es armoniosa; es posible que ese otro se transforme en una presencia usurpadora. Entonces, llega el momento del exorcismo, de la expulsión de esta incomodidad, de esta criatura ajena. Sin embargo, muchas veces la expulsión da lugar a la internalización de la fuerza extraña, a la conversión en *otro*.

³⁹⁶ Carmosino, Roger B. *Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 137.

³⁹⁷ Jitrik, Noé. *Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en Bestiario de Julio Cortázar*, en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 18.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

Ese *otro*, en algunos casos, es un doble del personaje, es el “enlace de figuras opuestas pero complementarias”³⁹⁹. Ambos recomponen una unidad perdida, es decir, son una entidad escindida en dos que se identifican, se confrontan y se funden en uno solo. El doble es el complemento y el opositor a la vez; tal interpretación es tomada del romanticismo alemán que otorgó al doble (*doppelgänger*) también una significación doble: el *doppelgänger* es el complemento del héroe pero también es su adversario, es él que invita al héroe al combate.⁴⁰⁰ En la medida que el héroe sabe o descubre la existencia de su doble, salir a su búsqueda es inevitable. Sin embargo, el encuentro con éste es una experiencia terrible, fatal, pues casi siempre lo lleva a la muerte. Al respecto, Barrenechea dice: “No hay que olvidar que en las tradiciones registradas por la mitología, el folklore y la literatura, el que se encuentra con su doble muere.”⁴⁰¹ El encuentro del héroe con su doble tiene un desenlace fatal.

La presencia del otro, del doble, en los cuentos de Cortázar, se torna evidente. Hasta el propio autor opina sobre tal recurrencia en una entrevista concedida a Ernesto González Bermejo. Allí, reconoce la presencia reiterada del tema en su escritura y se justifica diciendo que tal vez se deba al hecho de que el hombre es un ser dividido y que vive en busca de su complemento. Dice Cortázar:

Jung podría hablar de una especie de arquetipo porque no se olvide que los dobles -no sé si explícitamente en el sistema de Jung pero, en todo caso en las cosmogonías, en las mitologías del mundo- el doble, los personajes dobles, los mellizos ilustres: Rómulo y Remo, Cástor y Pólux, los dioses dobles, son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertida en mito, en leyenda.

³⁹⁹ Barrenechea, Ana María. *Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela*, en *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a la literatura Argentina: los últimos cuarenta años*. N° 125. Pennsylvania, oct-dic 1983, p. 811.

⁴⁰⁰ Al examinar la simbología del doble, Chevalier y Gheerbrant afirman: “O romantismo alemão deu ao Duplo (*Doppelgänger*) uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte.” (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 354.)

⁴⁰¹ Barrenechea, Ana María. *Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela*. Op. cit., p. 823.

Parecía que el hombre no se acepta como una unidad sino que, de alguna manera, tiene el sentimiento de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad que él conoce o no conoce pero existe. Me pregunto -poniéndome a inventar un poco- si aquellas fantasías de Platón sobre los sexos no tienen también un poco que ver con esto. Platón se preguntaba por qué hay hombres y mujeres y sostenía que, originalmente había uno solo que era el andrógino, que luego se dividió en dos. El amor sería, simplemente, la nostalgia que tenemos todos de volver al andrógino. Cuando buscamos a una mujer estamos buscando a nuestro doble, queremos completar la figura original. Estos temas reaparecen en múltiples cosmogonías y mitologías, y siguen habitando en nosotros.⁴⁰²

En una entrevista anterior con Luis Harss, Cortázar relaciona el tema del doble al principio de participación: es la asociación, conexión de elementos diferentes, y hasta antagónicos, pero sin que, para esto, exista una explicación lógica:

‘Los dobles – dice Cortázar – son como sus figuras’, o más bien a la inversa, ‘las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible.’⁴⁰³

Como ya mencionamos, el principio de participación fundamenta tanto sus textos críticos como algunos de sus cuentos. Entre éstos, destacamos *Lejana*, donde dicho principio aparece como la identificación de un personaje con otro, su doble, su opuesto. Allí, vemos a Alina Reyes que narra en primera persona la angustiada búsqueda de la mendiga que la duplica.

En *Lejana*, es evidente el reconocimiento de la existencia del *otro* que se presenta como el doble de la protagonista. Este relato se organiza en forma de diario donde el personaje principal, Alina Reyes, registra su monótona vida de joven burguesa y el descubrimiento de “la ‘otra’, la ‘miserable’, la forma ‘lejana’ de su propio ser”⁴⁰⁴. Ella per-

⁴⁰² González Bermejo, Ernesto. Op. cit. p., 65.

⁴⁰³ Harss, Luis. Op. cit., p. 292.

⁴⁰⁴ Jitrik, Noé. *Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de los ‘otros’ en Bestiario de Julio Cortázar*. Op. cit., p. 16.

cibe lo que le pasa a la otra y siente lo que aquella siente. De a poco, esta otra va invadiendo su ser hasta la transmutación final.

A través de un juego de palabras, un anagrama con su propio nombre, Alina descubre el mundo de la otra, su doble: "Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y..."⁴⁰⁵ el anagrama está incompleto y sugiere la existencia de la otra. En este juego, empieza a cuestionar su propia identidad, puesto que "[y]a no sólo es Alina Reyes, sino que Es la reina y..., lo cual altera las certidumbres habituales de un *yo* unitario, recalcando la impresión de inconclusión, de extrañeza, de doble, e imponiendo la consiguiente búsqueda del otro o, en este caso, de la otra."⁴⁰⁶

La otra es el doble de la protagonista, es su complemento y su opuesto a la vez. En la medida que transcurre el relato, esa otra va penetrando en la vida de Alina que pasa, entonces, a vivir escindida en dos existencias: es, a la vez, una joven burguesa y una mendiga en Budapest. Saber de la existencia del doble, la lleva a salir en su búsqueda, en búsqueda de esta presencia invasora, no sólo para completar su ser, sino para enfrentarlo y destruirlo. Sin embargo, en la confrontación final, es el doble el que resulta vencedor. Alina se funde y se transforma en la *otra*.

Dijimos anteriormente que el universo cortazariano se desdobra, se duplica, tanto con respecto a los personajes como con relación al espacio y al tiempo del relato. En *Lejana* el desdoblamiento también está en el lugar donde la protagonista y su doble están ubicados. Conforme con ese punto de vista, Arriguci Jr sostiene que:

...o espaço em que pode estar o duplo é também duplo: *Budapest, Jujuy, Quezaltenango*, ou indefinidamente múltiplo: *cualquier lado lejos*. Budapeste, na verdade, são duas cidades, Buda e Pest, separadas pelo rio Danúbio e interligadas por pontes, mas que só se uniram de fato em

⁴⁰⁵ *Lejana: LJ*, p. 119.

⁴⁰⁶ Lavaud, Eliane. *Acercamiento a 'Lejana' de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 67.

1872, como capital da Hungria. Em Jujuy, a duplicidade está nos elementos fônicos, na reiteração de uma sílaba: *ju y ju*, se se continua a brincadeira. Quetzaltenango (Quetzaltenango ou *Quetzalalternando?*), nome de um departamneto e sua capital na Guatemala, é uma palavra composta que significa 'palacio do quetzal'. O quetzal, símbolo nacional da Guatemala, é um pássaro rodeado de ressonâncias místicas, ligadas às velhas raízes da cultura maia.⁴⁰⁷

Una interpretación similar encontramos en la lectura de Eliane Lavaud cuando señala la doble significación del puente donde se produjo el encuentro entre los dos personajes: "Podría anunciar ya el motivo recurrente del puente, símbolo de conexión y desconexión, [...], por encima de un río cuyo valor simbólico ambivalente es tanto la vida como la muerte." Adelante menciona también el carácter doble de la ciudad húngara, una ciudad que son dos: "...la ciudad del doble no podía ser otra que Budapest, la ciudad de los puentes y la ciudad doble por antonomasia. Recordemos que consta Budapest de dos ciudades: Pest, industrial y obrera, y Buda, aristócrata y rica, llamada la reina del Danubio, o sea la reina y... la otra reunidas por una serie de puentes."⁴⁰⁸

El doble, en muchas ocasiones, es interpretado como la división del ser⁴⁰⁹. En su texto, Arriguci Jr comenta que hay "certas características que reforçam a alusão simbólica ao núcleo central da divisão e da conseqüente busca de complementação do ser."⁴¹⁰ Sin embargo, hay otros críticos que divergen de tal opinión. Es el caso de Marta Morello-Frosch, quien expone que el tema del doble no está relacionado con la división de la personalidad, ni hay una relación jerárquica entre el héroe y su doble, puesto que ambos comparten el protagonismo en el relato:

⁴⁰⁷ Arriguci Jr, Davi. *O escorpião encalacrado*. Op. cit., pp. 57-58.

⁴⁰⁸ Lavaud, Eliane. *Acercamiento a 'Lejana' de Julio Cortázar*. Op. cit., p. 75.

⁴⁰⁹ En general el doble presenta variadas interpretaciones. Sobre este asunto, Alazraki afirma: "The already abundant commentary devoted to the study of the double in general has shown the variety of uses and functions of this fictional procedure. It can manifest itself as a 'mirror image', as a 'secret sharer', as an 'opposing self', as a 'fragmental mind', as 'paths of ambivalence', as mere 'baroque duplication', as 'psychomachia', etcetera." (Alazraki, Jaime. *Doubles, bridges and quest of identity: 'Lejana' revisited, en The final island. The fiction of Julio Cortázar*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1978, p. 73.)

⁴¹⁰ Arriguci Jr, Davi. *O escorpião encalacrado*. Op. cit., pp. 59-60.

En general, podría decirse que Cortázar no utiliza el doble en el sentido usual de duplicación de la personalidad, ni de confusión entre lo que podría llamarse personaje real o su imagen. Tanto el original como su reflejo tienen similar importancia, no hay subordinación de uno al otro, y no importa a menudo clarificar, porque a menudo no existe diferencia definitiva, cuál es el personaje principal y cuál es el advenedizo. En casi todos, la imagen doble permite posibilidades de enriquecimiento vital, asomarse a zonas ignoradas o remotas como si las viviéramos, no como mera visita extraña y ajena a esa atmósfera.⁴¹¹

La mencionada escritora no ve en el doble la división del ser, por otro lado, su interpretación se acerca a la noción de participación, pues entiende la conexión entre el héroe y su doble como “verdaderos momentos de comunicación”⁴¹². Momentos en que el primero sabe y siente lo que pasa con el otro, pero sin perder la conciencia de su ser, es decir, sin dejar de ser él mismo para transformarse en otro. De este modo, la conexión entre Alina y su doble es una forma de participación. Al comunicarse con su doble, Alina participa de la vida de aquél y de su destino, que, a su vez, es opuesto al suyo, y enriquece así su ser. Afirma Morello-Forsch:

Vemos cómo el personaje siente al otro simultáneamente y sigue siendo él mismo, como si, además de su función normal, conocida, participa de otro destino, a ratos y fragmentariamente. No se trata entonces del problema de la división de la personalidad, y la consiguiente esquizofrenia, sino de un verdadero enriquecimiento de posibilidades vitales, luego negadas al participar de dos destinos, o de un orden personal y otro ampliado, que incluye a otros seres vagamente conocidos, y pertenecientes a un orden que comparten con el personaje. Esta participación en más de un destino, se asemeja a un juego en el que el movimiento de una pieza puede afectar la posición o la suerte de otra.⁴¹³

La narrativa presenta la forma de un diario, lo que impone un tipo de lectura y ubica al lector dentro de la “intimidad” y del “pensamiento” del narrador/personaje. Puesto que en un diario se suelen registrar no sólo los acontecimientos cotidianos, sino

⁴¹¹ Morello-Frosch, Marta. *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar*, en Giacomani, Helmy F (editor). *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Las Américas, 1972, pp. 331-332.

⁴¹² *Ibid.*, pp. 332-333.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 333.

también los sentimientos, los pensamientos, las impresiones, las angustias y las preocupaciones.⁴¹⁴ Es allí, en su diario íntimo, donde Alina registra su cotidiano de fiestas y farándula un tanto aburridas. A través de su diario, se da a entender que Alina es una joven elegante, bien educada y de clase alta, que lleva una vida cómoda, tranquila pero muy sosa. Tal vez éste sea el motivo que la lleva a querer salir del circuito monótono que caracteriza tanto su vida como su alrededor. Círculo monótono del cual pretende escapar para conocer otra realidad diferente de la suya, buscando, así, un sentido a su propia vida.

El personaje es “un mismo ser desdoblado en dos manifestaciones opuestas”⁴¹⁵. Alina es una joven burguesa y la otra, la Lejana, una mendiga en Budapest. En la ley de participación, la unión entre los seres se da a través de una identificación emotiva, un sentimiento los conecta. Por medio de fuerzas místicas un ser se comunica con otro del cual participa. En tal comunicación, ambos seres emiten y reciben, intercambian fuerzas, energía, sensaciones y sentimientos que los hacen sentir fuera de sí, que les provocan cierta enajenación, pero sin dejar de ser ellos mismos, sin perder la conciencia de sí.

El anagrama revela la existencia de la otra. El juego de palabras adquiere un sentido mágico y místico, pues es el medio de comunicación entre Alina y su otro yo. Transponiendo las letras de su nombre, *Alina Reyes* se entera que ella también puede ser *la reina y...* Ella es la reina y la otra que no es reina, la Lejana.

Al principio, el cable que las conecta es el anagrama. Alina sabe lo que pasa con la otra. Dice: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan” (*LJ*, p. 119-120). Pero, en la medida en que

⁴¹⁴ De acuerdo con Lavaud, “desde los primeros renglones del texto, se ve el lector instalado dentro del pensamiento del personaje principal y todo lo vive desde el punto de vista de Alina Reyes, autora del diario.” (Lavaud, Eliane. *Acercamiento a 'Lejana' de Julio Cortázar*. Op. cit., p. 68.)

⁴¹⁵ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit., pp. 39.

la comunicación entre las dos se intensifica, Alina empieza a sentir lo que la Lejana siente. Siente el dolor de los golpes que no le pegaron; siente la humedad de la nieve que entra por los zapatos rotos: “Me digo: ‘ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos.’ No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado” (LJ, p. 120).

Ella *absorbe* la energía de la Lejana, *capta* sus sensaciones y las *siente* en su cuerpo. De una forma inexplicable, comparte el sentimiento de la otra, siente la nieve entrando por sus zapatos, aunque sepa que no hay nieve alguna. Ella experimenta los dolores de la otra, pero sin perder la conciencia de sus propios sentidos. Se siente fuera de del cuerpo, pero sin dejarlo. Se siente fuera de ella, pero sin dejar de ser lo que es. Estas sensaciones le llegan desde lejos, desde el cuerpo de la Lejana, la nieve que siente, pero que no existe, invade su realidad y afecta a Alina. Por eso, dice: “Es la parte que no quieren y cómo no me van a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos” (LJ, p. 120).

Lo que le pasa a la Lejana le aflige a Alina, porque ella y la otra son una sola, a pesar de tener dos cuerpos y ocupar dos espacios y realidades distintas. Por eso, cuando alguien le pregunta a Alina: “¿Pero qué te pasa?” Ella piensa: “Le pasaba a aquélla, a mí tan lejos” (LJ, p. 120). La experiencia de vivir lo que la otra siente la *pone rara* a los ojos de los demás: “Debo ponerme tan rara” (LJ, p. 120).

Alina vive en un medio donde se siente contenida por la gente que la rodea, a pesar de no estar satisfecha con este medio y con esta gente. Por otro lado, y al mismo tiempo, prueba la otra cara de la moneda, siente el desamparo, la soledad, el desamor. Siente que a la Lejana no la quieren y por eso la maltratan y le pegan: “Porque a mí, a la lejana, no la quieren” (*LJ*, p. 120). Así, Alina vive escindida en dos mundos a la vez.

Lo que era en principio una sensación que venía de lejos se va intensificando. Los dos personajes se unen a través de un sentimiento. Primero por el odio de saber que la Lejana no es reina, que es una miserable que sufre y que se deja pegar. La odia porque le invade su vida.

Por otro lado, está el deseo: el deseo de probar otra forma de vida, vivir la experiencia del otro. Alina no encuentra sentido en su vida y en el medio donde vive, ella se siente “sola entre esas gentes sin sentido” (*LJ*, p. 120), por eso busca en la Lejana una justificación para su vida. Vivir la vida del otro es, entonces, un intento de lograr la plenitud de su propia existencia. Aunque este otro sea alguien que *odia* y *ama* a la vez. Aunque esta otra vida sea dura y penosa. Sin embargo, es viviendo esta vida paralela a la suya como Alina encuentra la razón de su ser, su felicidad: “(Esto parece cada vez más un castigo, ahora sólo me conozco allá cuando voy a ser feliz, cuando soy feliz, cuando Nora canta Fauré me conozco allá y no queda más que el odio)” (*LJ*, p. 121). En la medida en que Alina se acerca a la Lejana, el sentimiento de odio va dejando espacio al afecto, la pena y el deseo de conocerla, saber de su vida y ayudarla. Sentimientos contrarios se mezclan, ahora el amor y el odio coexisten: “A veces es ternura, una súbita y necesaria ternura hacia la que no es reina y anda por ahí. Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos – porque yo creo que allá no tengo hijos – y necesita confortación, lástima, caramelos” (*LJ*, p. 121).

El deseo de conocer el ser con cual se identifica, lleva Alina a imaginar un puente, un lugar de encuentro entre *ella* y *ella*, de ella consigo misma. Pensaba en ese lugar del siguiente modo: “Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión. Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? Idea que vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma” (*LJ*, p. 121). ¿Por qué ella estaba segura de que el encuentro debería ser en un puente y no en otro lugar, como una plaza o una calle, etc.? El encuentro sólo podría acontecer en un puente, pues éste es el símbolo de un pasaje: “a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível.”⁴¹⁶ Es el punto de unión entre dos mundos, dos realidades, dos seres que son uno. Es, asimismo, lugar de prueba, porque pasar para el otro lado es una hazaña difícil y supone peligros, toda vez que del otro lado está lo desconocido, lo oculto. El puente como todo pasaje supone también una elección: “A ponte coloca o homem sobre a via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva.”⁴¹⁷ Elegir: cruzar hacia el otro lado para enfrentar lo desconocido o quedarse del lado de acá en la comodidad de lo ya conocido.

El deseo de ir a buscarse a sí misma – Alina afirma: “Ir a buscarme” (*LJ*, p. 121), “salir en busca mía y encontrarme” (*LJ*, p. 123) – la hace imaginar paisajes y nombres de lugares que no conoce y tener la impresión de estar allá en el momento mismo en que se los imagina. Ella está en dos lugares a la vez, está acá y allá: “saber que estoy en una plaza (pero esto ya no es cierto, solamente lo pienso y eso es menos que nada). Y que al final de la plaza empieza el puente” (*LJ*, p. 122). Allí empieza a tenderse el puente entre las dos realidades, los planos comienzan a mezclarse y ella pasa a vivir en los dos lados, está acá (Buenos Aires) y allá (Budapest): “Empieza, sigue.

⁴¹⁶ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 729.

⁴¹⁷ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 730.

Entre el final del concierto y el primer bis hallé su nombre y el camino. La plaza Vladas, el puente de los mercados. Por la plaza Vladas seguí hasta el nacimiento del puente, un poco andando y queriendo a veces quedarme en casas o vitrinas, en chicos abrigadísimos y fuentes con altos héroes de emblanquecidas pelerinas, Tadeo Alanko y Vladislav Néroy, bebedores de tokay y cimbalistas. Yo veía saludar a Elsa Piaggio entre un Chopin y otro Chopin, pobrecita, y de mi platea se salía abiertamente a la plaza, con la entrada del puente entre vastísimas columnas” (*LJ*, p. 122).

El acá y el allá son dos realidades paralelas que Alina experimenta simultáneamente. Ella ocupa dos espacios, dos cuerpos, vive dos vidas y está en dos lugares a la vez. Alina es ella y otra, la Lejana, pero no deja de ser ella misma para ser otra, no pierde la conciencia de su ser, de su individualidad. Puede ser dos al mismo tiempo. Por eso dice que ya no respeta el tiempo, ni las leyes que rigen la ciencia, pues rompe con la imposibilidad de que un cuerpo pueda ocupar dos espacios o estar en dos lugares al mismo tiempo: “(Es más cómodo hablar en presente. Esto era a las ocho, cuando Elsa Piaggio tocaba el tercer bis, creo que Julián Aguirre o Carlos Guastavino, algo con pasto y pajaritos). Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto. Me acuerdo que un día pensé: Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula. Y me parecía bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo. Si ahora ella estuviera realmente entrando en el puente, sé que lo sentiría ya mismo y desde aquí” (*LJ*, p. 123).

La noción de tiempo y espacio aquí representada nos remite al texto de Lévy-Bruhl. El antropólogo plantea que el primitivo percibe el tiempo y por ende el espacio

en forma diversa de la noción civilizada: “La célebre teoría de Bergson, que sostiene que nosotros concebimos el tiempo como un *quantum* homogéneo por una confusión de la duración viviente con el espacio, no parece aplicarse a la mentalidad primitiva.”⁴¹⁸

Para el primitivo, no existe relación entre presente, pasado y futuro. Analizando un testimonio de cómo los hombres de las sociedades arcaicas perciben el tiempo, afirma:

Así, ‘lo que nosotros, europeos, llamamos el pasado, está ligado al presente y éste en su circuito está ligado al futuro. Pero esta gente, creyendo en una vida de dos existencias que nada separa, y que se sumergen una en la otra como lo humano en lo espiritual y lo espiritual en lo humano, el tiempo en realidad no tiene las divisiones que tiene para nosotros. Por lo mismo, carece de valor y objeto, y por esta razón lo tratan con un desprecio y una indiferencia enteramente inexplicables para el europeo’. Este notable pasaje del mayor Leonard es tan oscuro quizás como las mismas representaciones de que quiere dar idea. Pero son éstas las de los espíritus que viven tanto en medio del mundo de las realidades invisibles como el que nosotros llamamos la realidad objetiva.⁴¹⁹

Alina siente la Lejana y se siente lejana, es decir, está con los suyos en Buenos Aires, con su madre y su novio, pero también está allá, lejos, con alguien que le pega y la maltrata. Ella es dos personas distintas, por eso la otra también está presente cuando Alina está con los suyos. Sin embargo, en su medio, ella juega, pero no con palabras, juega al ajedrez. Mueve sus peones para lograr su objetivo: ir en busca de la otra. Entonces, acepta casarse con su novio, Luis María, con la intención de escapar del círculo agobiante en el que estaba inserta: “Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima” (*LJ*, p. 123). Usa como excusa el viaje de luna de miel a Budapest para poder encontrarse con la Lejana.

Al casarse con Alina, Luis María también estaba casándose con la otra. Luis María es el peón de la reina y de la que no es reina. Es un títere manipulado por las dos: “Iremos allá. Estuvo tan de acuerdo que casi grito. Sentí miedo, me pareció que él entra

⁴¹⁸ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 87.

⁴¹⁹ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 85.

demasiado fácilmente en este juego. Y no sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María, al lado de su reina. De la reina y..." (LJ, p. 123-124)

Como venimos diciendo, todos los sucesos ocurridos a la Lejana fueron pensados, sentidos y escritos por Alina en su diario. Cada palabra escrita expresaba sus pensamientos y sentimientos acerca de la Lejana, cada palabra revelaba algo más sobre la vida de la otra: "A curarse. No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto. Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. No puedo evitar saberlo, pero basta de crónica. Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de tantas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca" (LJ, p. 124).

Al acercarse el momento del encuentro, Alina cree que es hora de parar de escribir, de dejar de imaginar a la Lejana para *serla*: "basta de pensar, a ser al fin y para bien" (LJ, p. 124). Entonces, en el final del relato, llega el día del viaje, y del encuentro con la Lejana sobre el puente: el encuentro con lo desconocido. Momento en que, en la imaginación de Alina, la reina triunfaría sobre la otra que no es reina: "En el puente la hallaré y nos miraremos. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro" (LJ, p. 124).

El punto de encuentro entre las dos es un puente sobre un río ruidoso y helado. Aunque Alina no conocía el lugar, sabía que allí iba a estar la Lejana sin que fuera necesario mandar un telegrama como había pensado antes: "Estaré jueves stop espérame

puente” (*LJ*, p. 121). Alina presiente que el encuentro con el otro puede ser una experiencia nefasta. En el momento de enfrentar lo desconocido, duda, vacila, tiene ganas de dar la vuelta y volver a la comodidad de la realidad ya conocida: “Llegó al puente y lo cruzó hasta el centro andando ahora con trabajo porque la nieve se oponía y del Danubio crece un viento de abajo, difícil, que engancha y hostiga. Sentía como la pollera se le pegaba a los muslos (no estaba bien abrigada) y de pronto un deseo de dar vuelta, de volverse a la ciudad conocida” (*LJ*, p. 124).

Sin embargo, Alina sigue caminado sobre el puente, segura del encuentro. El pacto silencioso entre ella y la Lejana, se cumple. En el puente, tal como lo había pensado Alina, la Lejana la estaba esperando: “En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose” (*LJ*, p. 124-125). Así como ella había imaginado, la estaba esperando la otra mitad de su ser. Lo que en un principio era odio, se transforma en alegría: “un salto terrible de júbilo y frío” (*LJ*, p. 125), “un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantando” (*LJ*, p. 125).

La Lejana estaba allí porque conocía la cita marcada con Alina, aunque ninguna carta o telegrama fuera necesario para establecer el lugar o la hora del encuentro. Estos medios mecánicos de comunicación no eran necesarios, ya que la conexión entre ellas era mágica, telepática. Se comunicaban a través de un juego de palabras, de las anotaciones en un diario, de una intuición, del pensamiento. Las dos eran una sola persona y una participaba del destino de la otra. Alina sabía lo que ocurría en la vida de la Lejana y ésta también estaba al tanto de la vida de Alina. La Lejana también vivía la vida de Alina, también sentía lo que ella sentía y también deseaba probar esa otra realidad que se le presentaba. Por este motivo, en el encuentro final sobre el puente, al contrario del

triunfo de la reina, hubo una fusión y una trasmigración de cuerpos y de almas. Las dos mujeres se miran, se reconocen y se abrazan: “la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente” (*LJ*, p. 125).

En este enlace, Alina “[c]erró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin” (*LJ*, p. 125). Ella creía en su victoria frente a este ser usurpador. Sin embargo, lo que eran sensaciones sentidas desde lejos, dolores en heridas de cuerpo ajeno, pasaron a ser sentidas más concretamente: “Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables” (*LJ*, p. 125). Éstos eran los signos de su derrota frente al otro. Alina deja de ser la reina y pasa a ser la mendiga de Budapest: “Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose” (*LJ*, p. 125).

El deseo de conocer al *otro* de cuya vida participa, llevó a Alina a perder su propia identidad y asumir la identidad ajena. Mas si las dos son una en diferentes cuerpos, posiblemente Alina, ahora mendiga, siga compartiendo las experiencias vividas por la otra. Siga participando de la vida de la que ahora es reina.

Si en *Lejana* el principio de participación establece una conexión mágica entre dos personajes, dos mujeres diferentes que se sienten unidas a través de una identificación emotiva; en *Axolotl*, el principio de participación se manifiesta a través de la identificación del personaje y un axolotl, animal primitivo con *cara azteca*, un ser distinto de él. Las dos entidades, hombre y axolotl, son una sola.

El cuento comienza con la declaración del narrador-personaje: “Ahora soy un axolotl,”⁴²⁰ quien relata en primera persona su historia de fascinación por tales animales. Este narrador es un hombre de cuya identidad poco se conoce. Lo único que se sabe de él es que habitualmente frecuenta el Jardín de Plantes, que se interesa por los animales y que un día, en uno de sus paseos por ese lugar, descubre a los axolotl⁴²¹. Entonces, a partir de ese primer encuentro, pasa a identificarse con esos animales, a sentir lo que ellos sienten y a participar de su vida. Sin embargo, el hombre no deja de seguir existiendo como individuo que piensa y actúa como hombre.

No es arbitraria la elección de Cortázar de un animal con *cara azteca* para ser el “doble” de este personaje, puesto que según una antigua tradición mexicana cada persona tenía un “segundo yo” representado en la figura de un animal al cual se debía cuidar. Su vida dependía del animal, su existencia y la del animal estaban estrechamente ligadas, una dependía de la otra como si ambos fueran uno sólo.⁴²² El animal se transforma en su tótem personal, lugar donde “el hombre guarda su alma”, por eso el hombre debe cuidarlo pues “la destrucción de esta alma externada se supone que lleva consigo la muerte de su propietario.”⁴²³

Desde el primer contacto, el narrador sabe que, entre ambos, hay una conexión mística; hay algo más que un simple interés por un animal raro, un ser diferente de él. Antes de conocerlo, él ya se comunicaba con otros animales: “Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios”

⁴²⁰ *Axolotl: AX*, p. 381.

⁴²¹ Así como Cortázar, no vamos a usar la traducción al castellano de la palabra axolotl (ajolote), tampoco la pluralizaremos (Cortázar escribe *los axolotl* para decir *los ajolotes*).

⁴²² Frazer describe la identificación entre hombres y animales en México de la siguiente forma: “Entre los zapotecas del sur de México, cuando una mujer iba a dar a luz, sus parientes se reunían en la choza y comenzaban a dibujar en el suelo figuras de distintos animales, borrándolas en cuanto estaban terminadas. Seguían haciendo esto hasta el momento del nacimiento y a la figura que estaba dibujada en el suelo en aquel momento se la llamaba el tona de la criatura o ‘segundo yo’. Cuando el niño crecía lo suficiente, se procuraba el animal que le representaba y lo cuidaba, pues se creía que su salud y existencia estaba unida con aquel animal, de tal modo que la muerte de ambos sería simultánea, o mejor, que cuando el animal muriese el hombre moriría también.” (Frazer, James George. Op. cit., p. 770.)

⁴²³ Frazer, James George. Op. cit., p. 773.

(AX, p. 381). Sin embargo, con los axolotl la comunicación es distinta, estos animales ejercen una fascinación hipnótica sobre él, por este motivo, al acercarse al acuario, no podía hacer otra cosa que mirarlos: “Me quedé una hora mirándolos, y salí incapaz de otra cosa” (AX, p. 381).

La atracción que ejercía este animal sobre él, lo hizo comprender que ambos estaban unidos y, por lo tanto, confiesa: “desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos” (AX, p. 381). Una extraña fuerza sobrenatural y ancestral los unía, a pesar de la distancia que separaba su vida de hombre de la vida inmóvil y silenciosa de los axolotl. Entre ambos, había una poderosa empatía o lo que Cortázar denomina *einfihlung*. El narrador participa de la vida de estos animales y, por eso, entiende la angustia de vivir encerrado en un acuario: una caja de vidrio en el caso de los axolotl, el mundo insensible en el caso del narrador.

Hombre y axolotl son dos seres distintos, pero ligados por una fuerza mágica. A pesar de “[l]a absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano” (AX, p. 383), el narrador se identifica con el animal y termina admitiendo que “[n]o eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo” (AX, p. 383). Así como los indios que creían ser *araras* en la descripción de Lévy-Bruhl, el narrador cree ser un axolotl. Se ve a sí mismo como uno de estos animales. Tal identificación no es por una cuestión de semejanza física, pues no es la semejanza que los acerca, ambos están vinculados por “una extraordinaria afinidad espiritual.”⁴²⁴ Dicha afinidad los conecta aunque a distancia, del otro lado del vidrio del acuario, pues los axolotl emiten y reciben energías, influyen en la vida del narrador, por eso “[l]ejos del

⁴²⁴ Morello-Frosch, Marta. *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar*. Op. cit., p. 337.

acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia” (AX, p. 383).

Ya ningún otro animal o pez le llamaba la atención. Sólo le interesaban los axolotl. Deseaba conocerlos mejor, por eso fue en búsqueda de una definición: “En la biblioteca Saint-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género *amblistoma*. Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario” (AX, p. 381). Sin embargo, la información encontrada no explicaba mucho; no decía lo que él quería saber de estos animales, pues lo que él deseaba conocer no estaba en los libros y la única forma de saberlo era acercarse a ellos, comunicarse con ellos, transmigrarse a su ser, participar de la vida de ellos. Por este motivo, no sigue su búsqueda bibliográfica, pues ésta no lo llevaría a conocerlos: “No quise consultar obras especializadas, pero volví al día siguiente al Jardin des Plantes” (AX, p. 381).

La definición científica del animal, encontrada en un diccionario, establece diferencias entre ambos, alejando a uno del otro. El narrador sabe que para conocer al axolotl era necesario *ser en él*. Esto nos remite al principio de este capítulo, cuando expusimos la teoría del camaleonismo propuesta por Cortázar: el poeta se identifica con el objeto de su poesía. La definición enciclopédica no promueve esta identificación. Sobre esta diferencia entre el conocimiento poético y el racional, Ana María Hernández comenta:

El segundo [conocimiento racional] jamás amenaza con la pérdida de identidad; al contrario, la identidad se reafirma mediante la definición de los elementos que separan al objeto del sujeto. Las fronteras que los separan se acentúan en vez de confundirse, ya que el conocimiento racional se basa en definiciones, y éstas en limitaciones. El conocimiento poético, por otra parte, no admite definición, puesto que no hay dualidad o diferenciación entre un sujeto que observa y un objeto que es observado. El

conocimiento poético se basa en la identidad absoluta entre sujeto y objeto.⁴²⁵

Para conocer los axolotl, era necesario “penetrar en lo impenetrable de sus vidas” (AX, p. 383). Era preciso bucear en el acuario para observarlos detenidamente. Por este motivo, empezó a ir al Jardín de las Plantas para mirarlos; iba “todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde” (AX, p. 381). Nueve ejemplares poblaban el acuario. Entonces, el narrador focaliza a uno de ellos: “Aislé mentalmente una, situada a la derecha y algo separada de las otras, para estudiarla mejor” (AX, p. 382). A partir de este instante, empieza la identificación con el animal. Examina su cuerpo inquisitivamente, pero sabe que este trabajo es en vano, pues para conocerlo es necesario pasar al otro lado del vidrio, vivir y sentir como un axolotl.

Como un camaleón que va asimilando la apariencia del objeto de su interés, el narrador se aproxima al axolotl para apreciarlo mejor y de a poco va descubriendo que él también es un axolotl. Entonces, dice: “Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo” (AX, p. 382). El narrador afirma: *nuestro cuerpo*, ya se siente como un axolotl, ya es un axolotl. Con eso, este animal, tan diferente de los seres humanos, se humaniza. Su cuerpo posee “patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas” (AX, p. 382). Para él, los axolotl “[n]o eran *animales*” (AX, p. 383). En este sentido, afirma: “Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada” (AX, p. 383). Sin embargo, tampoco “eran seres humanos” (AX,

⁴²⁵ Hernández, Ana María. *Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar*. Op. cit., p. 83.

p. 383), pues poseían conciencia humana, pero vivían encerrados en un cuerpo de animal primitivo, una larva, una animal a medio camino en la evolución de las especies. Cortázar ve a estos animales como seres metamórficos, capaces de transformarse en otra cosa, en otro ser.

El axolotl es un animal primitivo que guarda vestigios de la mixtura entre los reinos animal, vegetal y mineral. Eran animales de *piedra rosa*, con *ojos de oro* y en “ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrescencia vegetal, las branquias, supongo” (AX, p. 382). Eran mutantes, anfibios y, por lo tanto, “capaces de vivir en tierra durante los períodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la estación de las lluvias” (AX, p. 381). Podían transformarse de seres terrestres en acuáticos, adaptándose al ambiente donde vivían. Además de la fusión entre los reinos animal, vegetal y mineral, los axolotl demuestran su poder de simbiosis entre lo humano y lo animal: es axolotl y hombre a la vez.

Axolotl “[e]ran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma” (AX, p. 383). Las máscaras fueron utilizadas desde la antigüedad en ciertos rituales y en celebraciones religiosas. Cumplían diversas funciones, como proteger a sus portadores contra los poderes maléficos y las brujerías. Representaban a los dioses, los espíritus de los antepasados, los animales o seres sagrados. Poseían poderes mágicos, por lo tanto, aquél que usaba una máscara, adquiría las cualidades del animal o deidad que esta representaba. Sirven tanto para ocultar la cara y la identidad de un individuo como para que éste tome la apariencia de otro. Disfraza al que la lleva y le otorga otra identidad. En el teatro, las máscaras eran usadas para representar los personajes, también eran un símbolo de identificación: “O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica, com o personagem representado. É um sím-

bolo de identificação. O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma em uma imagem representada.”⁴²⁶ El axolotl, como una máscara, oculta la cara del hombre, del que ni siquiera sabemos el nombre. Éste usa la máscara del axolotl, se identifica y se transforma en él.

El narrador, desde fuera del acuario, viviendo en un tiempo y espacio definidos, entrevé en la inmovilidad de los axolotl un deseo por suprimir este tiempo y espacio o por lo menos percibirlos de otra manera. Él mira a los axolotl y dice: “Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente” (AX, p. 382). Esto es confirmado en el pensamiento del axolotl, cuando dice que “[e]s que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos” (AX, p. 382). En su acuario, “mezquino y angosto” (AX, p. 381), superpoblado de axolotl, estos animales se mantenían quietos, esperando su hora. La hora de escapar de la prisión acuática y convertirse en hombres.

Los axolotl “[s]imbolizan un tiempo perdido, espectral y fatalmente congelado dentro del presente.”⁴²⁷ Fueran “testigos de algo” (AX, p. 383), de un tiempo remoto, “un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl” (384). Una época en que el racionalismo todavía no había separado el hombre de la naturaleza. Los axolotl eran entonces el eslabón perdido, el puente que conectaba el hombre con esa era ancestral. Representaban el retorno, la vuelta a los orígenes de la creación, del surgimiento de

⁴²⁶ Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. Op. cit., 598.

⁴²⁷ Gyurko, Lanin A. *La fantasía como emancipación y como tiranía en tres cuentos de Cortázar*, en *Revista Iberoamericana*. Nº 91. Pennsylvania, Universidad de Pittsburg, abril-junio de 1975, p. 231.

la vida. Eran el embrión de la vida, la vida en su estadio larval. En este sentido, y de acuerdo con la interpretación de Francis Fontmarty, podemos señalar que “el axólotl-larval, [...], se parece más a un feto inmóvil en su líquido amniótico que a un lagarto o a un batracio. Se presenta como origen de la vida, acuático, secreto, insondable.”⁴²⁸

Sin embargo, más que retorno a los orígenes de la vida, creemos que el origen al cual el axolotl representa está relacionado con la época en que el pensamiento del hombre todavía no era dominado por la razón. Siendo así, el axolotl adquiere otra significación, pasa a ser símbolo del costado irracional del ser. Por este motivo, Maurice Bennett asocia estos animales con las fuerzas irracionales simbolizadas en las culturas aztecas y africanas, opuestas al pensamiento europeo occidental: “The axolotls are associated with Aztec Mexico and with Africa, ages and geographies traditionally associated with dark, irrational forces that are the antithesis of European lucidity and rationalism.”⁴²⁹

Los axolotl son animales prehistóricos de origen mexicano, como lo confirman en sus “caras aztecas” (AX, p. 383) con “ojos de oro” (AX, p. 381); “una estatuilla corroída por el tiempo” (AX, p. 382); son “encarnaciones sobrehumanas de antiguos dioses aztecas”⁴³⁰, dioses caníbales que se alimentaban de la sangre y del corazón de los sacrificados.

Como vimos en un capítulo anterior, el ritual del sacrificio y del canibalismo era muy común entre los pueblos aztecas, quienes creían necesarias, para la prevención de catástrofes, la obtención de una buena cosecha y la manutención del ciclo de la vida. De acuerdo con la mitología azteca, “...sólo por el sacrificio de los hombres, que desempeñan en la tierra el papel de los dioses, podrá preservarse su vida y su movimiento. Sólo así se evitará el cataclismo que, como en las edades antiguas, podría poner fin a este Sol

⁴²⁸ Fontmarty, Francis. *Xolotl, mexolotl, axolotl: una metamorfosis recreativa*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 84.

⁴²⁹ Bennett, Maurice J. *A dialogue of gazes: metamorphosis and epiphany in Julio Cortázar 'Axolotl'*, en *Twentieth-Century Spanish American literature since 1960*. New York, Graland Publishing, 1997, p. 111.

⁴³⁰ Gyurko, Lanin A. Op. cit., p. 231.

y a este tiempo en que viven los seres humanos.”⁴³¹ Los axolotl necesitan el sacrificio humano para perpetuar su propia existencia. El narrador es víctima del canibalismo azteca, pues son los axolotl, animales aztecas, quienes le “devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro” (AX, p. 383). Los axolotl necesitaba del sacrificio del narrador para seguir existiendo, por eso lo devoraba con los ojos, absorbían su vida a través de la mirada, una mirada hipnotizadora.

Los axolotl lo devoran, pero, a la vez, el narrador también “los come con los ojos” (AX, p. 383). Con los ojos tragaba sus vidas y se nutría de ella. Por este motivo, la mirada cumple una función importante en el cuento, es el medio de comunicación y de pasaje entre el narrador y el axolotl. Por medio de la mirada, hipnotizadora y telepática a la vez, él establece el primer contacto que el axolotl. En el primer momento, se “ponía a mirarlos” (AX, p. 381). Descubre sus *ojos de oro* que también parecía mirar a los que se acercaban al vidrio del acuario. Dice el narrador: “Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior” (AX, p. 382).

En ese instante, se entabla el contacto y el narrador no puede más vivir lejos de la mirada de los axolotl: “Sus ojos, sobre todo, me obsesionaban” (AX, p. 382). Intuía que esos ojos guardaban el secreto de un mundo diferente y que no existe más, un mundo que había sido de los axolotl. Un mundo libre, todavía no dominado por la razón: “Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (AX, p. 382). Esta intuición lo lleva a querer conocerlos a ellos y a su mundo: “Pegando mi cara al vidrio (a veces el guardián tosía, inquieto) buscaba ver mejor los

⁴³¹ León-Portilla, Miguel. *Literatura del México Antiguo. Los textos en lengua Nahuatl*. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 4.

diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas” (AX, p. 382). El narrador miraba a los axolotl sin advertir el peligro que emanaba de los ojos de oro, pues “Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo” (AX, p. 383). Los miraba sin darse cuenta que en la devolución de aquella mirada, los animales lo estaban comiendo, le estaban absorbiendo su alma.

El narrador no logra percibir la amenaza que se esconde dentro de esa mirada hipnótica. Sin embargo, y por otro lado, cree entender el mensaje transmitido en esa “mirada ciega” e inexpresiva: “Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: «Sálvanos, sálvanos»” (AX, p. 383). En ese trance telepático, les contesta, pero sin saber con certeza si ellos comprendían: “Me sorprendía musitando palabras de consuelo, transmitiendo pueriles esperanzas. Ellos seguían mirándome, inmóviles; de pronto las ramillas rosadas de las branquias se enderezaban” (AX, p. 383).

La inexpresividad de los axolotl ocultaba el peligro al acecho, como también su sentimiento de impotencia frente al encierro en el infierno líquido del acuario donde estaban condenados. El narrador sentía su sufrimiento, su dolor: “Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua” (AX, p. 384). Los axolotl padecían quietos y en silencio la pérdida de libertad. El narrador sentía la frustración de los axolotl, pero no lograba entender por qué no se rebelaban y expresaban sus sentimientos: “No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían” (AX, p. 384). Como un predador acechando la presa, se mantenían inmóviles, esperando

pacientemente el momento del ataque, el momento de convertirse en hombre, escapar del acuario y volver a dominar el mundo.

La presa había caído en la trampa, estaba del otro lado del vidrio y miraba: “Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la cara de una axolotl inmóvil junto al vidrio” (AX, p. 384). Había llegado el momento de la transmutación. El narrador ya no era un solo ser, era hombre-axolotl, y, a su vez, el axolotl también era hombre: “Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí” (AX, p. 384).

Incomprensiblemente, el narrador y el axolotl son uno solo. El narrador compartía con los axolotl sus sentimientos porque era también uno de ellos. Se reconoce a sí mismo como este ser, pero no deja de reconocerse como hombre. Él era hombre y axolotl a la vez: “Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible” (AX, p. 384).

Así, el hombre y el axolotl están fuera y dentro del acuario, mirándose mutuamente y reconociéndose. Desde adentro de acuario, el axolotl mira su cara de hombre que estaba afuera, del otro lado del vidrio. Esta cara, a su vez, miraba hacia dentro, buscando comprender estas criaturas extrañas que allí habitaban: “Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl” (AX, p. 384). El hombre se convierte en axolotl, pero sin dejar de ser hombre, sin abandonar su pensamiento de hombre, “pensamiento fuera del acuario”. Por otro lado, y al mismo tiempo, el axolotl también era un hombre, tenía conciencia de hombre y cuerpo de axolotl: “El horror venía – lo supe en el mismo momento – de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, ente-

rrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles” (AX, p. 384).

Si el axolotl es un hombre, “piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa” (AX, p. 385), y el hombre un axolotl, ambos participan de la esencia del otro. Emiten y reciben energías, fuerzas, sentimientos y emociones. El axolotl piensa como un hombre cuya racionalidad cesó sus vías de expresión, un hombre prisionero de la razón. Por este motivo, reflexiona el axolotl-hombre: “todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario” (AX, p. 384).

Al contrario, el hombre-axolotl, al haber absorbido la irracionalidad del animal, ya no necesita comunicarse telepáticamente con los axolotl-hombre. Liberado de su encierro acuático, el axolotl, ahora encarnado en un hombre, era libre para dejar aflorar su expresividad; por eso el axolotl-hombre sabe que un día el hombre-axolotl va a escribir su historia de fascinación por los axolotl. Por este motivo, afirma que lo “consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl” (AX, p. 385).

Si tomamos en cuenta el sentido simbólico de la figura del animal, como la describe Chevalier y Gheerbrant en su diccionario de símbolos, observamos que: “O animal, em sua qualidade de arquetipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto. Os animais são símbolos dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais. [...] O animal, a besta que existe em nós e que tantos embaraços causou ao moralismo judaico-cristão, é o conjunto de forças profundas que nos animam...”⁴³² De este modo, podemos decir que todo hombre lleva un animal, un axolotl dentro de sí. En

⁴³² Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., 57.

este sentido, el axolotl del cuento de Cortázar es la representación del costado irracional del hombre, es su yo instintivo, animal.

En este relato, el hombre y el axolotl están unidos mágicamente. Ambos son un sólo ser que vive fuera y dentro del acuario del Jardín des Plantes. El hombre se *siente* como un axolotl y el axolotl *piensa* como un hombre. El hombre es un axolotl, ser en estado larval cuyo desarrollo quedó detenido en el tiempo. Y el axolotl es un hombre encerrado en el infierno acuático, preso en las amarras de la razón.

Como vimos, en *Axolotl* el principio de participación se establece a través de la identificación del personaje principal con un animal. En el caso de *Una flor amarilla*, esto aparece en la identificación del personaje principal con otro. Este personaje ve su existencia reflejada en un chico que encuentra en la calle; se identifica con él al punto de creer que éste era él o lo que él había sido cuando niño. A partir de entonces, el personaje siente que su existencia se duplica: él es un hombre, ya maduro, y un niño al mismo tiempo. Esto, a su vez, explicaría la inmortalidad del alma, toda vez que él puede ser él y otro. Dos personas que son una y que viven vidas paralelas y análogas.

Este cuento es relatado por un narrador que había escuchado de otro personaje el asunto narrado. Es, por lo tanto, un *recuento*, o sea, alguien cuenta lo que le contaron. Al respecto, señala Alazraki, el narrador “funciona como narrador-testigo, es decir, un narrador que sin ser personaje y sin intervenir en la historia tiene un conocimiento estrecho de los personajes y de los hechos de la narración. El narrador declara haber oído la relación por boca de uno de los personajes y el texto es su versión de la historia.”⁴³³ Para el crítico, el narrador es un testigo. Por otro lado, para nosotros, es un interlocutor, pues escucha la narración del personaje y dialoga con éste.

⁴³³ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 137.

Este narrador, un extranjero como queda indicado en la siguiente afirmación: “No le sentí ese olor que es la firma de París pero que al parecer sólo olemos los extranjeros”⁴³⁴, cuenta la historia de un hombre que descubre ser el primer mortal. Él *recuenta* un hecho que le fue contado, pero, en la medida que el relato avanza, su narración va siendo invadida por la voz del otro. El protagonista toma la palabra para narrar su desafortunada historia.

El narrador-interlocutor comienza afirmando que conoce al único hombre mortal. La existencia de este único mortal probaría la *absurda* tesis de la inmortalidad del alma, pues somos todos inmortales y vivimos en un tiempo cíclico: nacemos, vivimos y morimos, para después nacer otra vez. Dicha tesis nos remite a la doctrina del Eterno Retorno presente en el imaginario del hombre desde la antigüedad clásica⁴³⁵ y que los orientales retoman para organizar el concepto de reencarnación.

A los ojos y oídos de su interlocutor, el único mortal “[e]ra un tipo nada viejo y nada ignorante, de cara reseca y ojos tuberculosos. [...] Y tenía las uñas cuidadas, y nada de caspa” (FA, p. 336). Le había contado que “era jubilado de la municipalidad y que su mujer se había vuelto con sus padres por una temporada, un modo como otro cualquiera de admitir que lo había abandonado” (FA, p. 336). Era un hombre solitario y triste. Un borracho que “bebía para olvidar” (FA, p. 336) sus amarguras e infortunio.

⁴³⁴ *Una flor amarilla*: FA, p. 336.

⁴³⁵ La doctrina del eterno retorno “según la cual el universo nace y perece en una sucesión cíclica” remota a la antigüedad griega. Esta doctrina reconoce el movimiento circular del universo, al observar el carácter cíclico de los fenómenos de la naturaleza, atribuyendo, por lo tanto, el mismo carácter cíclico al universo y a la vida del hombre. En la época moderna, Nietzsche ha reformulado el concepto de eterno retorno al postular que el hombre puede vivir un número infinito de vidas, que puede volver a repetir infinitamente su vida (En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche-Zaratustra afirma que: “... la cadena de causas de la que soy un eslabón, volverá a producirse y me volverá a crear. Yo mismo formo parte de la serie de causas del eterno retorno. Yo volveré, con este sol, con esta tierra, con esta águila, con esta serpiente, y *no* a una vida nueva, o mejor, o semejante: volveré eternamente a esta misma vida, idéntica, en lo más grande y en lo más pequeño, para enseñar de nuevo el eterno retorno de todas las cosas, para decir de nuevo la palabra del gran mediodía de la tierra y de los hombres, para volver a anunciar a los hombres la venida del superhombre.” Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992 [1883], pp. 249-250.) Tal concepción también se encuentra en el hinduismo y budismo especialmente cuando plantean la inmortalidad del alma a través de la reencarnación. (Cf. Ferrater Mora, José. Op. cit., pp. 1140-1141.)

El narrador lo encontró bebiendo “en un bistró de la rue Cambronne” (FA, p. 336). Y tal vez haya sido su estadio de embriaguez que le dio coraje para contar su extraña historia sin importar se le creían o no, pues estaba “tan borracho que no le costaba nada decir la verdad aunque el patrón y los viejos clientes del mostrador se rieran hasta que el vino se les salía por los ojos” (FA, p. 336). Este hombre mortal, en el entorpecimiento de la embriaguez, contó a su interlocutor el día que descubrió que era inmortal al encontrar casualmente a un niño que era él o lo que él había sido en su infancia. Le dijo que “en un autobús de la línea 95 había visto a un chico de unos trece años, y que al rato de mirarlo descubrió que el chico se parecía mucho a él, por lo menos se parecía al recuerdo que guardaba de sí mismo a esa edad” (FA, p. 336).

Al principio se sentía identificado con la apariencia, el niño le recordaba lo que él había sido, “se le parecía en todo, la cara y las manos, el mechón cayéndole en la frente, los ojos muy separados, y más aun en la timidez, la forma en que se refugiaba en una revista de historietas, el gesto de echarse el pelo hacia atrás, la torpeza irremediable de los movimientos. Se le parecía de tal manera que casi le dio risa” (FA, p. 336). Esta inicial identificación abrió las puertas a una revelación: el hombre vio su existencia duplicada: inexplicablemente, el niño era él. “Luc era otra vez él” (FA, p. 337), lo que probaba que “no había mortalidad, éramos todos inmortales” (FA, p. 337).

En un viaje en autobús, la *fatalidad* lo hizo encontrar a Luc, que era él, es decir, una versión renovada de su propio ser. Surge entonces el deseo de acercarse al niño para conocerlo, o mejor dicho, para reconocer en el niño lo que él había sido. Un intento de reconstruir en él la memoria de una infancia perdida, el paraíso de la inocencia que el tiempo y la fatalidad – la misma que los acercó – todavía no había corrompido. Por eso, “cuando el chico bajó en la rue de Rennes, él bajó también y dejó plantado a un amigo que lo esperaba en Montparnasse. Buscó un pretexto para hablar con el chico, le pregun-

tó por una calle y oyó ya sin sorpresa una voz que era su voz de la infancia” (FA, p. 336). Con destreza y “con el prestigio que le daba un pasado de instructor de boy scouts” (FA, p. 336), armó excusas “para conocer la casa del chico” (FA, p. 336). Ya en su casa, “[e]ncontró una miseria decorosa y una madre avejentada, un tío jubilado, dos gatos” (FA, p. 336). Indicios de una realidad dura, muy lejos del paraíso avizorado.

Astutamente, el hombre fue conquistando la confianza tanto de Luc como de su familia: “la madre lo recibía con café recocado, hablaban de la guerra, de la ocupación, también de Luc” (FA, p. 337). Con el tío jugaba al ajedrez y de pronto pasó a ser íntimo de la casa, dice el hombre: “yo era como de la familia, hasta les adelanté dinero para llegar a un fin de mes” (FA, p. 337). De esta forma, fríamente calculada, fue conociendo el pasado de Luc y reconociendo en éste su propio pasado: “No me costó ningún trabajo conocer el pasado de Luc, bastaba intercalar preguntas entre los temas que interesaban a los viejos: el reumatismo del tío, las maldades de la portera, la política. Así fui conociendo la infancia de Luc entre jaques al rey y reflexiones sobre el precio de la carne, y así la demostración se fue cumpliendo infalible” (FA, p. 337).

La *fatalidad*, “[u]n pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo” (FA, p. 337), lo hizo descubrir que era inmortal y que todos los hombres lo son. Luc era la prueba de su inmortalidad. Luc era él e iba a repetir su existencia como el *déjà vu* insinuado en las palabras de José Amícola en *Sobre Cortázar*: “El cuento ‘Una flor amarilla’ describe ese raro sentimiento que alguna vez hemos experimentado todos al ver u oír algo que nos resulta como ya visto u oído y que, sin embargo – deducimos –, es imposible que hayamos percibido;...”⁴³⁶

Luc era lo que él había sido cuando niño e iba a ser como él. Así lo admite el hombre inmortal: “Luc no solamente era yo otra vez, sino que iba a ser como yo, como

⁴³⁶ Amícola, José. *Sobre Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Escuela, 1969, p. 28-29.

este pobre infeliz que le habla” (FA, p. 337). Luc iba repetir la miserable vida del hombre, sin otro remedio, sin otra alternativa y sin posibilidad de cambio. Estaba condenado a vivir una vida que ya había sido vivida.

Luc y el hombre eran un solo ser. Sin embargo, a pesar de la semejanza física, uno no era la copia exacta del otro. Por eso el hombre afirma: “Luc era yo, lo que yo había sido de niño, pero no se lo imagine como un calco. Más bien una figura análoga” (337). Luc y el hombre eran figuras análogas y vivían vidas análogas, por eso el hombre justifica los dos destinos diciendo: “a los siete años yo me había dislocado una muñeca y Luc la clavícula, y a los nueve habíamos tenido respectivamente el sarampión y la escarlatina, y además la historia intervenía, viejo, a mí el sarampión me había durado quince días mientras que a Luc lo habían curado en cuatro, los progresos de la medicina y cosas por el estilo. Todo era análogo” (FA, p. 337).

Aquí, la analogía nos remite de vuelta al poeta-primitivo y su concepto de analogía. Para éste, la analogía aproxima seres y cosas inconexas y distantes, estableciendo un contacto afectivo. Es fuente de belleza, inspiración e identificación. Es el medio por el cual una cosa puede ser otra, pero sin dejar de ser ella misma. Así, el niño, como figura análoga del hombre, *era* el hombre y vivía una vida equivalente a la que el hombre había vivido.

Dentro de esta cosmovisión analógica, todo el universo está conectado a través de un sistema de semejanzas. Cada persona vive analógicamente la vida que ya había sido vivida por otro. Para justificar este razonamiento cita el ejemplo del panadero que podría ser “un avatar de Napoleón” (FA, p. 338). Ambas historias, la del panadero y la del Napoleón, funcionan como sistemas análogos donde cada momento de la vida de uno corresponde a otro de la vida del otro. El panadero podría estar repitiendo la vida del Emperador, sería entonces una especie de reencarnación suya. Mas no lo sabe por

que Napoleón está muerto y no hay manera de encontrarlo, como ocurrió con él en un autobús.

Cuando hablamos de reencarnación, el término nos remite inevitablemente al sentido otorgado por el budismo. Sabemos que la filosofía oriental, especialmente el budismo zen, le interesó a Cortázar y que lo utilizó como material para su literatura.⁴³⁷ En la mencionada entrevista con Harss, Cortázar admite que la filosofía oriental “ofrece ‘posiciones metafísicas’ que siempre le han parecido fértiles [...]. El ventada, por ejemplo, ‘equivale a negar la realidad tal como la entendemos parcialmente; por ejemplo, la mortalidad del hombre, incluso la pluralidad. Somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar.’”⁴³⁸

De acuerdo con Joan Hartman, en *Una flor amarilla* el cuentista revela su preocupación por la muerte. Rechaza la idea agnóstica de ésta como un final, pero también la doctrina judeo-cristiana de un pasaje hacia la vida eterna. En cambio, Cortázar adopta la interpretación que la cultura oriental otorga al tema. Dice Hartman:

Como otros occidentales, Cortázar se siente atraído por el pensamiento oriental porque éste con su concepto de un tiempo eterno más allá del tiempo transitorio, proporciona un sentido de orden y continuidad al mundo externo que cambia constantemente. En la filosofía vedánica, por ejemplo, la muerte es una metamorfosis, no un fin. La muerte se concibe como un salto fuera del tiempo hacia la inmortalidad.⁴³⁹

Siguiendo esta línea, Luc sería el espíritu del hombre reencarnado, pero, en ese caso, el orden de las cosas había sido alterado (el pequeño error en el mecanismo del tiempo), uno no tuvo que morir para que el otro nazca, porque se así fuese, admite el

⁴³⁷ Si bien Cortázar en este cuento deja entrever su interés por el Budismo, tal asunto quedará más evidente en *Rayuela*, como señaló Alazraki: “Si el eje temático más poderoso de la novela es la búsqueda de alternativas gnoseológicas a nuestra percepción cartesiana, se entiende que a la hora de tejer su narración Cortázar evite escaleras silogísticas y escoja en cambio el camino alógico postulado por el budismo Zen.” (Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 215.)

⁴³⁸ Harss, Luis. Op. cit., p. 267.

⁴³⁹ Hartman, Joan. *La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar*, en *Homenaje a Julio Cortázar*. New York, Las Américas, 1972, p. 344.

hombre: “Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio...” (FA, p. 337) las dos vidas coexisten. Su espíritu vivía en otro cuerpo pero también seguía viviendo en el suyo. Luc era “un avatar simultáneo en vez de consecutivo” (FA, p. 337). Esto le permitió el encuentro; le permitió reconocerse a si mismo en un niño.

El hombre buscaba analogías en todos los sucesos de la vida de Luc. Sin considerar que éstos podían ser vicisitudes comunes en la infancia de cualquier persona Así lo señala su interlocutor, contradiciendo su teoría de equivalencias: “en la infancia todos tenemos enfermedades típicas a plazo fijo, y que casi todos nos rompemos alguna cosa jugando al fútbol” (FA, p. 338), y “que los amores infantiles son el complemento inevitable de los machucones y las pleuresías” (FA, p. 338). Sin embargo, para el hombre, estos hechos no eran “coincidencias visibles” (FA, p. 338), porque ocurrían en la misma secuencia que los hechos vividos por él en su infancia. Esto era una prueba de que sus destinos eran iguales, de que Luc vivía lo que él había vivido y por lo tanto su futuro sería igual al presente del hombre, puesto que ambos vivían la misma vida.

Si Luc es lo que el hombre fue de niño, consecuentemente su futuro iba repetir la triste historia del hombre; por eso “el hombre dijo que había empezado a pensar solamente en Luc, en la suerte de Luc” (FA, p. 339). Su destino ya estaba determinado y cualquier esfuerzo para cambiarlo sería en vano. Sólo el hombre sabía qué sorpresas la vida le regalaría a Luc, porque ya las había vivido. Su futuro estaba determinado y no valía la pena insistir en un cambio porque el resultado sería el mismo. Pasara lo que pasara, la historia de Luc iba a ser igual a la del hombre: “Su madre lo destinaba a una escuela de artes y oficios, para que modestamente se abriera lo que ella llamaba su camino en la vida, pero ese camino ya estaba abierto y solamente él, que no hubiera podido hablar sin que lo tomaran por loco y lo separaran para siempre de Luc, podía decirle a la madre y al tío que todo era inútil, que cualquier cosa que hicieran el resultado sería

el mismo, la humillación, la rutina lamentable, los años monótonos, los fracasos que van royendo la ropa y el alma, el refugio en una soledad resentida, en un bistró de barrio” (*FA*, p. 339). Aunque tenga una profesión, una familia, el resultado iba ser igual: Luc iba terminar borracho en un bar en la compañía de desconocidos. Quizás contando a uno de ellos su triste destino y el día en que descubrió que era inmortal.

La historia del niño sería igual a la del hombre. Más adelante, otro chico vendría a repetir la historia de Luc que a su vez ya había sido la suya. La historia de uno termina y vuelve a repetir en otro ser: “Pero lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda” (*FA*, p. 339). Después de Luc vendrían otros que repetirían los mismos actos y vivirían la misma vida. Convirtiendo su historia en un ciclo infinito que nace, crece y muere para poder después renacer y así seguir infinitamente. Por eso el hombre siente que “Luc ya casi no le importaba; de noche, su insomnio se proyectaba más allá hasta otro Luc, hasta otros que se llamarían Robert o Claude o Michel, una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío. El hombre tenía el vino triste, no había nada que hacerle” (*FA*, p. 339).

En este sentido, todos los hombres repiten la vida y las acciones de otros. Tal asertiva nos lleva a pensar en el mito del eterno retorno donde se plantea que los actos de los hombres reproducen las acciones de los dioses, héroes y antepasados. De acuerdo con Mircea Eliade, quien abordó el mito del eterno retorno, y como señalamos en un capítulo anterior, para las civilizaciones arcaicas el tiempo es cíclico y por eso se regenera infinitamente. En ese tiempo cíclico e infinito, el hombre busca alcanzar la Edad de Oro, el paraíso primigenio que puede ser recuperado a través de rituales. Señala Eliade: “En el detalle de su comportamiento consciente, el ‘primitivo’, el hombre arcaico, no

conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, *otro que no era un hombre*. Lo que él hace, *ya se hizo*. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros.”⁴⁴⁰

Luc repite los actos del hombre, pero, a su vez, estos actos constituyen un deseo de retornar a la infancia, al *Tiempo Magno*, a la Edad de Oro. El hombre ve reflejado en el niño un afán de retroceder al tiempo de la inocencia, tiempo en que tal vez era feliz porque no sabía lo que el futuro que le reservaba.

Al descubrir el tiempo circular y la existencia de Luc y de otros que repetirían infinitamente su desgraciado destino, el hombre decide poner un punto final en la historia, no la suya, que ya había sido vivida y no había forma de cambiar, sino la de Luc. El niño muere “unos meses después” (*FA*, p. 339) de forma bastante sospechosa. Puesto que en el relato del hombre sobre su muerte se insinúa que él no murió de “una especie de bronquitis” (*FA*, p. 339), sino de otra cosa, tal vez envenenado por el hombre, quien estratégicamente se encargaba de comprar sus medicamentos y quizá de administrarlos toda vez que ocupaba la función de enfermero personal del niño. Teniendo en cuenta que nadie iba a percibir sus intenciones asesinas y seguro de la impunidad de sus acciones, puesto que “en una casa como ésta, donde el médico entra y sale sin mayor interés, nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico...” (*FA*, pp. 339-340), el hombre posiblemente lo mató.

La muerte del niño puso un fin en el circuito de sucesiones y repeticiones, era “el término de la cadena” (*FA*, p. 340). Luc ya no iba a tener un futuro de humillaciones, pérdidas y soledad. Tampoco habría otros sucesores de Luc. Sería el término de un destino desgraciado. Teniendo esto en cuenta, el hombre se sentía feliz y aliviado: “La verdad es que en esas semanas después del entierro sentí por primera vez algo que podía

⁴⁴⁰ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Op. cit., p. 15.

parecerse a la felicidad” (FA, p. 340) admitía. El hombre se regocija por saber que era el único mortal en la faz de la tierra. El hombre era solamente él y nadie más ya que Luc estaba muerto. Por eso “estaba como anegado por la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal, de sentir que mi vida se seguía desgastando día tras día, vino tras vino, y que al final se acabaría en cualquier parte y a cualquier hora, repitiendo hasta lo último el destino de algún desconocido muerto vaya a saber dónde y cuándo” (FA, p. 340).

Luc ya estaba muerto pero el hombre también lo estaba, pues el final de su historia sería el final definitivo, “yo me iba a morir un día para siempre” (FA, p. 340). Luc ya no existía y no habría otro para repetir tan cruel destino. El hombre admite que está muerto: “yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida” (FA, p. 340). El hombre se sentía contento por saber que desaparecería para siempre. Sin embargo, este sentimiento de plenitud se transforma en vacío, después de su muerte no habría nada, no habría tristeza soledad ni dolor, pero tampoco belleza, la belleza de una flor amarilla. La belleza en la sencillez de una flor, “una flor amarilla cualquiera” (FA, p. 340). La nada: el final. El final de su existencia. “[S]iempre habría flores para los hombres futuros” (FA, p. 340), excepto para él que moriría y para Luc que ya estaba muerto, para ambos no habría nada: “Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor” (FA, p. 340).

Aterrado con la posibilidad de la no existencia, de la nada, el hombre va en busca de un nuevo avatar, usado aquí en el sentido de reencarnación, de acuerdo con las religiones orientales; de otro niño que sea él, otro niño que perpetúe su existencia, que asegure que éste no es el final, que hay siempre la posibilidad de retorno, y, por ende, de renovación. Siempre hay una flor amarilla, siempre se puede recomenzar, aunque sea

para repetir los mismos equívocos, caer en las mismas desgracias. Más allá de la ruina de una vida fracasada, habría una flor amarilla, habría belleza, y con ésta la posibilidad de cambio. Sale en búsqueda de un sustituto de Luc, que repita la vida de Luc y por ende la suya. En su búsqueda desesperada, salta de un a otro autobús: “buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien que pudiera ser yo otra vez, a alguien a quien mirar sabiendo que era yo” (FA, p. 341). Y un día, cuando lo encontrara, iba “dejarlo irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra...” (FA, p. 341)

En este relato, al contrario de los analizados anteriormente, no hay transmutación ni trasmigración. Quizás tampoco se pueda decir que haya reencarnación. La inmortalidad planteada aquí difiere de lo que se entiende por reencarnación, pues uno no tuvo que morir para dar lugar al otro. En cambio, ambos son simultáneos y coexisten al mismo tiempo.

El hombre encuentra en un niño la posibilidad de inmortalidad. Como un intruso, invade su casa, investiga su vida, se apodera de su pasado. Como un vampiro sorbe su sangre hasta su muerte para poder sentirse renovado, feliz, pleno. Sin embargo, la plenitud se termina al darse cuenta de que después de su propia muerte está la nada, el vacío, la no-existencia. Nos preguntamos entonces ¿qué muerte?, pues como él mismo señala, ya estaba muerto. Podemos decir que este dato confirmaría su vampirización.

Para concluir nuestra exposición acerca del principio de participación y sus derivaciones y su relación con la obra de Julio Cortázar, sintetizaremos lo central de este capítulo.

Cortázar retoma los estudios de Lévy-Bruhl acerca de la participación y los ubica en conexión con el lenguaje poético. Sostiene que, al modo del hombre primitivo, el

poeta utiliza el recurso de la analogía; éste no necesariamente recorre los senderos de la razón en sus escritos. Siguiendo estos caminos alternativos, llega a la formulación de una especie de teoría que denomina *camaleonismo poético*: el poeta no posee una identidad definida, sino que se constituye mimetizándose con el medio circundante, como lo hace el camaleón.

Podríamos pensar que la predisposición primaria del Hombre sería ver el mundo de modo metafórico, por analogías, y sólo de modo secundario realizar un análisis *racional*; por tanto, la tendencia a inferir analogías parecería ser eminentemente primitiva. En cierto modo, la ciencia y la filosofía implicarían un esfuerzo secundario en pos de la racionalidad. La poesía, en esta visión cortazariana, presenta una vuelta a lo primario, a lo primordial.

En este contexto se introduce el concepto de *Einführung*, en tanto que capacidad de comprender el sentimiento del otro. No es azaroso que Cortázar utilice este término que en la tradición psicológica no indica una mera empatía superficial, sino un profundo compromiso afectivo entre el ser y los otros que lo rodean. El poeta no actúa, no imita, no *habla-de*, el poeta *es* el otro.

Lo que intentamos ampliar, en estas líneas, es el sentido que Cortázar extrae de sus lecturas antropológicas acerca de la ley de participación para aplicarlo en su cuentística, es decir, la relación intertextual que se establece entre estos textos y los estudios de Lévy-Bruhl. En *Lejana* podemos vislumbrar de modo bastante elocuente la identificación que el personaje principal experimenta con su doble. Ambos personajes se unen a través del sentimiento, participan de la vida y el destino del otro. Finalmente, el doble termina devorando a la protagonista.

El principio de participación en *Axolotl* se hace evidente de modo diverso a como sucede en *Lejana*; lo que en el primer cuento está unido por un sentimiento común,

aquí se encuentra ligado por una fuerza mágica, sobrenatural y ancestral. El hombre, el personaje, se identifica con estos animales, con su *cara azteca*, con ese *algo* irracional que cree ver en ellos.

Lo ancestral que el Hombre parece encontrar en los Axolotl nos remite al tema de la sucesión cíclica, al eterno retorno. Encontramos esta temática abordada en *Una Flor Amarilla*. Allí el personaje principal se ve reencarnado en un niño que conoce en el ómnibus y con ello su existencia se duplica, él es un hombre y un niño al mismo tiempo.

Los relatos aquí analizados son tres versiones diferentes del mismo leitmotiv: ser uno y otro a la vez. Sin embargo, el tema no se agota aquí, pues también aparece en otras ocasiones y en otros cuentos.

2. Rituales de sacrificio y canibalismo

...poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte.

Roberto Fernández Retamar, *Calibán*.

Los ritos ocupan un lugar importante en la cuentística de Julio Cortázar. Tanto, que han llegado a ser una de las secciones de *Los Relatos*, antología donde el propio autor agrupa sus cuentos bajo tres órdenes: ritos, juegos y pasajes.⁴⁴¹ Los textos que seleccionamos para este capítulo abordan la temática del rito. Tales relatos pertenecen al libro *Final de Juego*, publicado por primera vez en 1956, y recompilado en 1964. Aquí nos ocuparemos de tres cuentos donde la cosmovisión primitiva se hace evidente.

Como ya señalamos anteriormente, las sociedades consideradas arcaicas vivían dentro del tiempo sagrado donde el ritual cumple una función arquetípica de carácter religioso y simbólico⁴⁴². El ritual forma parte de las costumbres de los pueblos primitivos. Son celebraciones de sus mitos y creencias. Tiene como objetivo restaurar un orden sagrado, repitiendo las acciones de los dioses, restableciendo así la cosmogonía. Mito-

⁴⁴¹ Con respecto a esta trilogía, Carmen de Mora Valcárcel en su libro *Teoría y práctica del cuento en Los Relatos de Cortázar*, afirma: "Los títulos que encabezan los tres volúmenes de Cortázar no han sido elegidos arbitrariamente por el autor, muy al contrario, son términos estrechamente vinculados a la ciencia antropológica que vienen a sintetizar el contenido de las acciones que se cumplen en los diferentes relatos, determinando, en cierto modo, su naturaleza y significación." (Mora Valcárcel, Carmen de. *Teoría y práctica del cuento en Los Relatos de Cortázar*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, p. 77.)

⁴⁴² En *The ritual process*, Victor Turner expone la importancia de los símbolos en los diversos tipos de rituales, puesto que cada uno de ellos conlleva un significado místico: "A single symbol, in fact, represents many things at the same time: it is multivocal, not univocal. Its referents are not all of the same logical order but are drawn from many domains of social experience and ethical evaluation. Finally, its referents tend to cluster around opposite semantic poles. At one pole the referents are to social and moral facts, at the other, to physiological facts." (Turner, Victor W. *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York, Aldine Publishing Company, 1982 [1969], p. 52.)

logía y ritual están intrínsecamente vinculados, el ritual es la reproducción del relato mítico, es decir, a través de éste los mitos son reconstruidos y actualizados.

Los rituales del sacrificio y del canibalismo son el leitmotiv de los tres relatos seleccionados: *La noche boca arriba*, *El ídolo de las Cícladas* y *Las Ménades*. Cortázar usa los temas míticos, tanto aztecas como griegos, como telón de fondo para discutir la dialéctica entre el civilizado y el salvaje. Expone la bestialidad recóndita en el hombre y revela el costado monstruoso que clama su liberación.

En palabras de Evelyn Picón-Garfield, esta “irrupción bestial se relaciona con el rito griego o indígena.” En *Las Ménades*, la música incita instintos salvajes; en *El ídolo de las Cícladas*, los personajes reviven el ritual del sacrificio humano por medio de una antigua estatuilla griega; y en *La noche boca arriba*, un rito azteca descubre lo primitivo y lo salvaje del hombre. La autora agrega que “[m]ediante la irrupción de la violencia monstruosa del ser humano en estos tres cuentos, se percibe otra realidad antes desconocida o ignorada. El horror es ventana de la revelación de las simas oscuras del ser.”⁴⁴³

Los rituales del sacrificio y del canibalismo están presentes en las culturas primitivas. Muchas veces la práctica del canibalismo se vincula con el ritual del sacrificio humano, como señaló Marvin Harris, un destacado antropólogo norteamericano. Éste, en una investigación sobre los rituales de sacrificio y canibalismo entre los aztecas, destaca que las víctimas eran en general prisioneros de guerra, sacrificados ritualmente para luego ser devorados. Estas tribus creían que sus dioses se nutrían con la carne de los sacrificados, quienes también servían de alimento al resto de la tribu. A las deidades les ofrecían el corazón y la sangre, mientras que el resto del cuerpo era consumido por los miembros de la tribu.⁴⁴⁴ En otros casos, el cuerpo de la víctima era ofrecido a la tribu,

⁴⁴³ Picón-Garfield, Evelyn. *¿Es Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos, 1975, pp. 64-65.

⁴⁴⁴ Según Harris, “[l]os dioses aztecas devoraban seres humanos. Comían corazones humanos y bebían sangre humana. Y la función explícita del clero azteca consistía en suministrar corazones y sangre humanos frescos a fin de evitar que las implacables deidades se enfurecieran y mutilaran, enfermaran, aplasta-

para que ésta, al comer el cuerpo del enemigo, pudiese asimilar su coraje, articulando el sacrificio ritual con la práctica del canibalismo. Esta práctica, común entre los pueblos primitivos, no era exclusiva de los antiguos pueblos originarios de América. También hay referencias al respecto entre los pueblos de África, Asia y Oceanía, así como en los antiguos griegos y romanos.⁴⁴⁵

Sobre estos rituales nos ocuparemos en el análisis del cuento *La noche boca arriba*. Allí, la temática del sacrificio envuelve a los personajes: un motociclista y un indio moteca. El motociclista después de un accidente es llevado a un hospital donde, inmovilizado en una cama, sueña ser un indio moteca capturado por los aztecas para ser sacrificado. El ritual del sacrificio es el punto de unión entre estos personajes: ambos están por ser sacrificados, uno por los médicos, el otro por los sacerdotes de la tribu enemiga. En este sentido, hay una correlación entre la intervención quirúrgica a la cual es sometido el motociclista y el ritual del sacrificio azteca. Uno y otro son descriptos como *rituales de sacrificio humano*.

Usando una técnica casi cinematográfica,⁴⁴⁶ Cortázar describe el ritual del sacrificio del moteca con precisión de detalles.⁴⁴⁷ En primer lugar, el cuento presenta un epi-

ran y quemaran a todo el mundo.” (Harris, Marvin. *Reyes y canibales. Los orígenes de las culturas*. Madrid, Alianza, 1996 [1977], pp. 138.)

⁴⁴⁵ El antropólogo afirma que el ritual del sacrificio a prisioneros se remonta a los antiguos pueblos greco-romanos, pero allí no había canibalismo: “En todas estas regiones los seres humanos eran ritualmente sacrificados, pero rara vez comidos. Fuentes romanas autorizadas – César, Tácito y Plutarco – afirman que el sacrificio de prisioneros de guerra era algo común entre las llamadas naciones ‘bárbaras’ de los límites del mundo greco-romano.” (Harris, Marvin. *Reyes y canibales. Los orígenes de las culturas*. Op. cit., pp. 156.)

⁴⁴⁶ En su texto *El expresionismo cinematográfico: ‘La noche boca arriba’ de Julio Cortázar*, Horacio Eduardo Ruíz afirma que, en este relato, la literatura y el cine se fusionan para generar marcas diseminadas entre lo vivido y lo soñado: “El estado de yacencia ‘boca arriba’ presupone un ojo-cámara, la mirada oblicua (distorsionada por el efecto de la luminosidad y la sombra) que anexa de manera difusa, esos dos ‘universos’.” (Ruíz, Horacio Eduardo. *El expresionismo cinematográfico: ‘La noche boca arriba’ de Julio Cortázar*, en Cortázar, 1994. *Estudios Críticos*. Buenos Aires, Ediciones Academia del Sur, 1997, p. 259.)

⁴⁴⁷ Notamos que hay un paralelismo entre la descripción hecha por Cortázar y los relatos autobiográficos recogidos por Harris. Los primeros relatos que registran los cruentos rituales del sacrificio humano practicado por los pueblos aztecas pertenecen a los españoles que, a principios del siglo XVI tuvieron el primer contacto con dichos pueblos. Tales relatos están en su libro *Reyes y canibales*, sintetizados de la siguiente manera: “La principal fuente de alimento de los dioses aztecas estaba constituida por prisioneros de guerra, que ascendían por los escalones de las pirámides hasta los templos, eran cogidos por cuatro sacerdo-

grafe donde se menciona la guerra florida azteca, anunciando, así, la temática del relato. En seguida, el narrador empieza describiendo el paseo de un motociclista por una ciudad llena de edificios, calles y semáforos. En este contexto, el cuentista ya establece el juego en que se va a desarrollar el relato: la contraposición entre los dos mundos, el arcaico y el moderno.

Reiteradamente, la dualidad sirve de motivo para la cuentística cortazariana. En este relato, el universo se divide en dos: acá y allá; moderno y arcaico; ciudad y selva; civilización y barbarie; sueño y vigilia. En este universo dual, el personaje también se desdobra, es motociclista e indio moteca.

Esta dualidad nos remite al texto de Martín Kohan, *Relato de dos mundos*, especialmente cuando el autor afirma que: "Narrar es a menudo, para Julio Cortázar, trazar dos mundos y ponerlos en relación. Esa relación adquiere inflexiones diversas: los dos mundos se continúan el uno en el otro, se enfrentan entre sí, se duplican, son dos caras opuestas o son un mismo mundo equívocamente concebido como doble."⁴⁴⁸ En seguida, el autor agrega que *narrar dos mundos a la vez* es una "especie de matriz narrativa de los relatos de Cortázar"⁴⁴⁹ en que el autor articula la literatura fantástica con el modo de narrar lo latinoamericano.

Al elegir el ambiente latinoamericano para contar esa historia, Cortázar tiene en cuenta que éste es el espacio propicio para el desarrollo del relato. Por este motivo creemos oportuno citar aquí el ensayo *Del texto y lo social* de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, donde analizan los relatos *Axolotl* y *La noche boca arriba*. Allí, los escritores, al definir el texto literario como una síntesis entre lengua, ideología y cultura, lla-

tes, extendidos boca arriba sobre el altar de piedra y abiertos de un lado a otro del pecho con un cuchillo de obsidiana esgrimido por un quinto sacerdote. Después, el corazón de la víctima – generalmente descrito como todavía palpitante – era arrancado y quemado como ofrenda. El cuerpo bajaba rodando por los escalones de la pirámide, que se construían deliberadamente escarpados para cumplir esta función." (Harris, Marvin. *Reyes y canibales. Los orígenes de las culturas*. Op. cit., pp. 138-139)

⁴⁴⁸ Kohan, Martín. *Relato de dos mundos*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba."* Buenos Aires, El Arca, 1995, p. 77.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 77.

man la atención sobre el material literario y no literario presente en cada uno. En el caso de estos dos relatos, los escritores afirman que ambos se organizan en una “matriz de transformaciones que opera el pasaje de un sujeto del relato a otro.”⁴⁵⁰ Dicha transformación, en el caso de *Axolotl*, “es figurada como una canibalización en la que S1 pasa a ser objeto de S2, cuando es canibalizado, para luego incorporarse a S2.”⁴⁵¹ Ya en *La noche boca arriba* la transformación ocurre en el traslado de un lugar a otro y de un tiempo a otro, usando, para este fin, un medio: el sueño.

Ambos relatos utilizan el imaginario fantástico latinoamericano, puesto que América es un “espacio mágico, un espacio donde todas las metamorfosis son posibles, lugar propiamente fantástico, escandaloso para la razón europea, donde un sujeto es otro y un lugar es otro al mismo tiempo.”⁴⁵² América es un lugar de *ubicuidad* y de mezcla entre las diferentes razas, creencias y culturas. Por este motivo, no es arbitrario que Cortázar haya elegido este espacio como ubicación de dichos relatos, pues de acuerdo con los críticos: “su localización americana no tiene nada de casual y la reiteración del motivo de la canibalización es quizás más significativa en ‘La noche boca arriba’, aunque no parezca tan explícita como en ‘Axolotl’. Pero el material ideológico, al entrar como significado de ambos relatos, ha virado su signo: América tiene una legalidad irracional y sanguinaria, implacable y animal, que preside la canibalización; se apodera del presente convirtiéndolo siniestramente en el mundo de los otros o en mero sueño. La metamorfosis formal es un movimiento regresivo, hacia los orígenes.”⁴⁵³

En *La noche boca arriba*, los dos mundos narrados a la vez son: uno moderno, representado por la ciudad, y otro, el primitivo mundo selvático mesoamericano. Aquí, la dualidad temporal (presente/pasado) es también espacial (urbe/selva). Estos mundos

⁴⁵⁰ Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983. pp. 16-17.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 18.

conforman dos historias paralelas y simétricas. En el moderno, prevalece el paisaje urbano con la arquitectura de cemento y acero, con calles, luces, tránsito, semáforos, automóviles, motocicletas y gente. En ese escenario, el cuentista inserta su personaje, un motociclista que viaja con su “máquina”, una moto que “ronroneaba entre sus piernas”⁴⁵⁴. Se desplazaba desde el centro de una ciudad (que bien podía ser Buenos Aires, París o cualquier otra metrópolis) con sus “altos edificios” y “comercios con brillantes vitrinas” (NB, p. 386), hasta la periferia que para el personaje era “la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos” (NB, p. 386). Aquí, la periferia es también el otro mundo en la ciudad, con poco tráfico, calles arboladas y casas en lugar de edificios. Enfrentado a este mundo urbano y moderno, encontramos al mundo precolombino, donde la selva oscura y densa era refugio del hombre.

En ese mundo dual, ambos personajes también son enfrentados antitéticamente: uno es un motociclista que no tiene nombre “porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre” (NB, p. 386); el otro es un indio moteca. El motociclista es el símbolo de la modernidad, descrito por José Amícola como “un oficinista sin nombre de una ciudad anónima con edificios ministeriales y una Calle Central, cuyo medio de locomoción es ya no el vagón de primera clase en la tradición literaria de 1900, sino la motocicleta del Hombre Común de la Calle – con la que se mueve también a gran velocidad el Antihéroe de las vanguardias.”⁴⁵⁵ Aquí, el motociclista es el antihéroe, el hombre común, anónimo, que circula de incógnito por las calles y que va a tener trascendencia en la estética de las vanguardias. En este contexto, podemos percibir otra pareja antitética: tradición y vanguardia.

⁴⁵⁴ *La noche boca arriba*: NB, p. 386.

⁴⁵⁵ AMÍCOLA, José. “*La noche boca arriba*” como encrucijada literaria, en *Revista Iberoamericana*. Nº 180. Pennsylvania, Universidad de Pittsburgh, julio-septiembre 1997, p. 461.

Al contrario del hombre primitivo que vive en la circularidad del tiempo sagrado, el motociclista, como cualquier hombre moderno, vive en un tiempo lineal, cronológico, marcado por el reloj, un tiempo sobrevalorado. El motociclista se apresura al pensar “que debía ser tarde,” por este motivo “se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba” (NB, p. 386).

El motociclista es habitante de una ciudad moderna reglamentada por leyes, en ese caso las del tránsito que debe obedecer. Por este motivo, como un conductor obediente a tales normas se siente aliviado al “oír la confirmación de que había estado en su derecho al cruzar la esquina” (NB, p. 386), lo que eximía su culpabilidad en el accidente. Comparado con éste, no podemos dejar de señalar que el mundo primitivo también es ordenado por leyes, las de los rituales sagrados.

Como el representante del mundo contemporáneo, el motociclista se desplaza del centro de la ciudad a los barrios en una motocicleta, signo evidente de la modernidad en sustitución a los anteriores medios de transporte como el tren (como bien nos señaló Amícola). Tal vez por su estado de distracción, no pudo advertir el peligro: en su camino surge una mujer que “se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes” (NB, p. 386) del semáforo y de su prioridad de paso. Se produjo el accidente. Caído en la calzada, el motociclista herido se “duerme de golpe”, este estado de inconciencia lo transporta de a poco a otra dimensión, al mundo ancestral y a otra calzada: “la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían” (NB, p. 387). El motociclista comienza, en este punto, a ser él mismo y moteca a la vez.

Los dos personajes convergen en uno solo: motociclista/moteca. El juego de palabras, tan apreciado por nuestro autor, sugiere la fusión de ambos. La coincidencia

entre los caracteres de los vocablos motociclista y moteca no es arbitraria, pues según Guillermo Wiede en su texto *El laberinto de la soledad*: “‘Moteca’ oficia una palabra-bisagra para vincular y movilizar los dos mundos; alude, sin duda, al personaje ‘moderno’: hombre que anda sobre una moto, y a la par designa – por acertada invención del autor – un pueblo no azteca, sobre la base de las conocidas denominaciones históricas.”⁴⁵⁶ En este sentido, José Amícola también señala la ingeniosidad que este juego de palabras suscita: “Cortázar, tan afecto a los neologismos, consiguió engañar a muchos eruditos con su ‘moteca’, que, en el fondo, juega con la idea de un ‘azteca en moto(-cicleta)’.”⁴⁵⁷

El sueño es el punto de conversión entre los dos personajes: motociclista /moteca. Asimismo, el relato alterna momentos de vigilia y sueño. Es sabido que la contraposición sueño/vigilia, leitmotiv de la obra cortazariana y de ese cuento en especial, está estrechamente vinculada con el surrealismo. Como dijimos anteriormente, el sueño juega un papel vital en este movimiento, es fuente de inspiración y creación. El sueño introduce un corte en la vida despierta, en la vigilia; es un espacio de liberación e imaginario; la manifestación del inconciente y, por este motivo, ajena a la lógica racional que domina la conciencia.

Al hablar de la función del sueño en la obra de Cortázar, Evelyn Picón-Garfield señala que ésta no es una forma de evitar la realidad; integra, en cambio, una parte auténtica de ésta. Cortázar propone la unión entre sueño y vigilia en un afán de lograr la unidad deseada por los surrealistas. Dice la autora: “Al soñar, se despiertan los recintos del ser humano, sentimientos reprimidos por los tabúes sociales.”⁴⁵⁸ En el sueño, los límites de tiempo y espacio delimitados por la lógica y la vigilia se diluyen. “El sueño

⁴⁵⁶ Wiede, Guillermo. *El laberinto de la soledad*, en *Doce ensayos sobre el cuento “La noche boca arriba.”* Buenos Aires, El Arca, 1995, p. 84.

⁴⁵⁷ Amícola, José. “*La noche boca arriba*” como *encrucijada literaria*. Op. cit., p. 462.

⁴⁵⁸ Picón-Garfield, Evelyn. *¿Es Cortázar un surrealista?* Op. cit., p. 28.

es una apertura a lo desconocido, a lo misterioso a lo desconcertante.”⁴⁵⁹ Es el punto de unión entre mundos distanciados.

Es incuestionable la presencia del surrealismo en la obra de Cortázar. A este respecto, Blas Matamoro, en su texto *Apuntes cortazarianos*, señala que, al contrario del realismo que “apela a un *observateur ordinaire*, hombre despierto que es juguete de la memoria y que queda atrapado en la espesura de la ‘primera realidad’,” el surrealismo “invoca otro tipo de observador, capaz de transitar y cohabitar entre el sueño y la vigilia, de construir un tipo de imágenes que no asocien los objetos próximos, sino los objetos remotos, no ya por medio de una lógica de analogías y comparaciones, sino por vínculos que se reclaman de lo insólito, sólo y rigurosamente de ello.”⁴⁶⁰ Es centrándose en este segundo tipo de observador que Cortázar fundamenta su narrativa. Este observador, en muchos relatos, se convierte en personaje, es el caso del motociclista/moteca de *La noche boca arriba*.

Por lo tanto, el motociclista y el moteca son un único personaje, están unidos por el sueño. A través de éste, el motociclista sabe de su realidad y se embarca en una aventura peligrosa, sueña ser un indio moteca que vive en el “tiempo sagrado” de la guerra florida, época en que los aztecas salían en busca de enemigos como está explicado en el epígrafe: “*Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida*” (NB, p. 386). La guerra florida, o Xochiyaoyotl en la lengua Náhuatl, “era el nombre que daban a combates periódicos en un campo de batalla previamente elegido y demarcado entre los aztecas y tlaxcaltecas. [...] tenía como único objetivo el de procurarse prisioneros para los sacrificios rituales y donde ambos contendientes se aseguraban previamente la inviolabilidad de sus territorios y soberanía y se la consideraba un insoslayable deber religioso. Tenía en general, características de torneo, en el que los conten-

⁴⁵⁹ Picón-Garfield, Evelyn. *¿Es Cortázar un surrealista?* Op. cit., p. 30.

⁴⁶⁰ Matamoro, Blas. *Apuntes cortazarianos*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 525. Madrid, marzo 1994, p. 54.

dientes vestían sus más lujosas indumentarias.”⁴⁶¹ Entonces, la guerra florida es revestida de significaciones místicas propias de la cosmovisión de los pueblos primitivos.⁴⁶²

El sueño del motociclista es el reflejo de la realidad vivida, del trauma causado por el accidente y la cirugía. Mas, mágicamente, funciona también como túnel del tiempo, haciéndolo retroceder al pasado precolombino. Al principio era un sueño “curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores” (NB, p. 387). Pero después se transforma en “pesadilla” que lo arranca de la realidad, lo arrastra “blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes” (NB, p. 388). Una pesadilla que lo tira despacio hacia abajo, que lo perturba, confunde y no lo deja descansar.

El sueño se convierte en tortura, una amenaza que vuelve a llevarlo al pasado terrible, que reanuda una historia como una película donde los intervalos son los momentos de vigilia. Es un sueño terrible del que el motociclista intenta escapar y mantenerse despierto, mantenerse *del lado de acá*, en el confort de su mundo moderno, protegido de los rituales brutales y primitivos. Mas todo ese esfuerzo era en vano, pues “[c]ada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora,

⁴⁶¹ Paleari, Antonio. *Los dioses andinos*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Instituto Geográfico Militar, 1988, p. 291.

⁴⁶² Entre los aztecas, el ritual del sacrificio era practicado en honor a sus dioses, cumplía la función de protección y también de ofrenda. En general, los sacrificados eran hombres de las tribus enemigas “quizás guerreros distinguidos”, cazados y capturados durante las guerras. Éstas, a su vez, eran promovidas con tal propósito, la captura de prisioneros, por esto, los aztecas no se dedicaban a matar a los enemigos en los campos de batalla. Al contrario, se daban el trabajo de atraparlos y llevarlos a la tribu y al templo donde iban a proceder el ritual del sacrificio. No lo mataban en el campo de batalla porque “el prisionero era una posesión valiosa por la cual sus anfitriones han arriesgado literalmente la vida.” La guerra era, entonces, religiosa, es decir, formaba parte de un ritual religioso, como dijo Harris, promovían la guerra “con el pretexto de que los príncipes celestes tenían un deseo incontrolable de beber sangre humana.” La guerra adquiere entonces un tinte de ritual, por eso, “Antes de lanzarse a la batalla, los guerreros se pintan y se adornan, invocan a los antepasados, toman drogas alucinógenas para contactar a los espíritus tutelares y fortalecen sus armas mediante hechizos mágicos.” Se concluye, entonces, que en el reino caníbal azteca, la guerra, el sacrificio y el canibalismo están estrechamente vinculados. (Cf. Harris, Marvin. *Reyes y caníbales. Los orígenes de las culturas*. Op. cit., pp. 139-149.)

sin imágenes, sin nada... Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro” (NB, p. 391). El sueño lo vencía y lo transportaba otra vez al mundo primitivo, a ese lugar donde él era otro.

El sueño entendido como un pasaje nos remite al texto de Lévy-Bruhl, *La Mentalidad Primitiva*. Allí, el autor analiza la representación de los sueños para los primitivos, quienes hallan en éstos un pasaje hacia el mundo invisible, puesto que es el medio por el cual “el hombre pasa de un mundo al otro sin advertirlo.”⁴⁶³ Durante el sueño creen que el alma deja el cuerpo y viaja a otra dimensión volviendo a la hora de despertar, “el alma se aleja del cuerpo y va hacia el país de los sueños, donde, por un instante, cree ver y poseer los objetos, pero éstos no se dejan retener.”⁴⁶⁴ Es el lugar donde el alma se refugia, mientras el cuerpo descansa. Para el primitivo, el sueño es real, por lo tanto los acontecimientos vividos en el estado de ensoñación son considerados verdaderos.

Cercana a esta interpretación de Lévy-Bruhl, el motociclista transita de una realidad a otra, viaja a otra dimensión y vuelve al despertar (“Al lado de la noche de donde volvía” (NB, p. 389)). Inmóvil en la cama de hospital queda sólo un cuerpo que lucha por volver de ese largo viaje en el tiempo. Un viaje que “había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas” (NB, p. 390). Allá, en ese otro plano, el motociclista transformado en un moteca huye desesperadamente de los aztecas; por eso al volver de la pesadilla el motociclista “[s]intió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros” (NB, p. 388). A diferencia del hombre primitivo según Lévy-Bruhl, el motoci-

⁴⁶³ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 89.

⁴⁶⁴ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 90.

clista/moteca de Cortázar sabe que su sueño no es verdadero. El sueño es una “mentira infinita” (NB, p. 392), fruto de su imaginación y no puede confundirse con la realidad.

Como puente tendido entre una realidad y otra, una identidad y otra, el sueño es el medio por el cual se revela la existencia del otro. Esta otredad puede llevar a diferentes interpretaciones toda vez que este *otro* puede ser un doble o una reencarnación, como nos expone la lectura de Fernando Ainsa en su texto *Los signos duales de la muerte*.

Diacronía, rito y sacrificio en “La noche boca arriba” de Julio Cortázar:

Su ingreso en el ‘sueño’ [...] y su ‘despertar en la otra realidad – la del indio perseguido y acosado por sus enemigos – parece parte de la febril alucinación de un accidentado, lo que explicaría el desdoblamiento de *yo* identitario protagónico en lo que puede ser tanto su propia máscara como una forma inesperada (y no deseada) de reencarnación agónica en *otro*, un ‘doble’ de ‘sí mismo’ hasta ese momento desconocido.

Sin embargo, lo que podría ser un territorio claramente demarcado entre la realidad-real inicial y el sueño post-operatorio, se revela como el umbral hacia la vertiginosa dimensión de un estado que puede ser tanto el de la transmigración del alma, como el de la reencarnación o el del desdoblamiento de la identidad.⁴⁶⁵

Sin embargo, dentro de estas diferentes interpretaciones, podemos decir que en el desdoblamiento motociclista/moteca se apela a la utilización literaria del principio de participación sobre el cual hablamos anteriormente. El motociclista y el moteca se funden en un sólo personaje. En el sueño, el motociclista es el moteca.

El sueño lo instala en la oscuridad de la selva con olor a pantano donde había una calzada que sólo los motecas conocían. Aquí, el motociclista encarna la figura del moteca, imagen que existe solamente en su sueño. Deja momentáneamente de ser un solo ser para ser dos. Su cuerpo está *boca arriba* en la cama del hospital y *boca arriba* estaqueado en el piso de la mazmorra. Su conciencia transita entre las dos realidades, pero por un lado sabe que todo es un sueño y que de pronto va a despertar y encontrarse

⁴⁶⁵ Ainsa, Fernando. *Los signos duales de la muerte. Diacronía, rito y sacrificio en “La noche boca arriba” de Julio Cortázar*, en *Doce ensayos sobre el cuento “La noche boca arriba.”* Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 33-34.

en la seguridad de la sala del hospital donde las luces violetas velaban su sueño “como un ojo protector” (*NB*, p. 389).

Como ya hemos dicho, el sueño funciona también como un túnel del tiempo donde abundan imágenes de pasadizos y pasillos: primero, el motociclista es llevado “en una camilla de ruedas hasta un pabellón del fondo, pasando bajo árboles llenos de pájaros” (*NB*, p. 387). Aquí, un pasillo del hospital lo transporta a la selva. Allá, del otro lado del tiempo, el moteca es llevado por los acólitos a través de un “pasadizo”, un “corredor de paredes mojadas y techo tan bajo” (*NB*, p. 391), un pasadizo que “no acababa nunca” (*NB*, p. 391). El personaje entonces ingresa en ese túnel del tiempo, con calles largas y senderos oscuros e interminables. Ingresa en ese pozo negro donde el sentido del olfato sustituye la visión.

El olor es entonces un pasaje al otro lado, pues lo que era en un momento “olor a hospital” (*NB*, p. 387), se convierte en “olor a pantano, [...] una fragancia compuesta y oscura como la noche” (*NB*, p. 387). Los olores lo llevan y lo traen de vuelta a su realidad; lo que era olor a sopa caliente se convierte en “olor a humedad” (*NB*, p. 390), “olor de las antorchas” (*NB*, p. 390), “olor de la guerra” (*NB*, p. 388), olor a muerte. En el pozo negro del sueño y en la oscuridad de la selva, los olores advierten el peligro, por eso el olor se asemeja al miedo, pues “el miedo seguía allí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida” (*NB*, p. 388).

El miedo también cobra importancia en este relato, puesto que es el sentimiento que vincula al motociclista con el moteca. Ambos están unidos por el miedo: miedo del enemigo, del sacrificio, de la muerte. Como señaló Amícola, el miedo se revela “como condición humana eterna. Este miedo aparece ahora elaborado, [...], como una lucha librada entre la conciencia y la percepción del individuo a la manera del surrealismo y el

existencialismo: el hombre sin su amuleto (es decir, sin dioses) ha quedado en soledad y angustia.⁴⁶⁶

El sueño es el reflejo de las sensaciones vividas por el motociclista durante el accidente y revela su miedo. El motociclista teme a la muerte, la siente cerca, por eso siente la placa de rayos X como propia lápida: “[I]o llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones” (*NB*, p. 387). Se siente como una víctima del sacrificio y su piedra de sacrificio es la camilla del hospital donde se encuentra atado boca arriba, a punto de ser sacrificado por un sacerdote que se vestía de blanco y que usaba un bisturí en vez de un cuchillo de piedra: “[e]l hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha” (*NB*, p. 387). Se siente como el indio moteca y el ritual de su sacrificio empieza cuando prueba el gusto de su propia sangre “de una cortadura en la ceja goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla” (*NB*, p. 387). Allí también empieza el viaje hacia el otro lado.

Ambos tienen miedo a la muerte, ambos buscan refugio para escapar del miedo, uno se refugia en la ciencia, el otro en la magia. El motociclista busca la luz de la sala del hospital, en la atención de los médicos y enfermeras, busca la solidaridad de sus compañeros de cuarto que lo tratan de “amigazo” (*NB*, p. 388) al presenciar su agonía. Mientras tanto, el indio moteca se aferra a su amuleto protector y a las plegarias de maíz. El amuleto cobra una importancia vital en el universo arcaico, es un símbolo y está estrechamente relacionado con éste; posee una fuerza mágica que aleja el mal y protege a aquel que lo lleva puesto.⁴⁶⁷ Esta concepción del amuleto todavía perdura en las so-

⁴⁶⁶ Amicola, José. “*La noche boca arriba*” como encrucijada literaria. Op. cit., p. 462.

⁴⁶⁷ “Considera-se que o amuleto possui ou encerre uma força mágica: realiza o que simboliza, uma relação muito especial entre aquele que o traz consigo e as forças que o amuleto representa. Este fixa e concentra todas as forças... agindo em todos os planos cósmicos... firma o homem no cerne dessas forças,

ciudades contemporáneas modernas, a modo de supersticiones y tradiciones. Para el moteca, su amuleto “era su verdadero corazón, el centro de la vida” (*NB*, p. 391), pero se lo habían arrancado. Sin él, que era su corazón, el indio estaba perdido y nada podía salvarlo de perder su corazón en el ritual del sacrificio que estaba por acontecer.

Despojado de su amuleto protector, se sentía desprotegido, vulnerable, “ninguna plegaria podía salvarlo del final” (*NB*, p. 390). Ya no había forma de escapar, se acercaba el momento del sacrificio: “manos calientes, duras como el bronce” (*NB*, p. 391) lo alzaron del piso, “los cuatro acólitos” (*NB*, p. 391) lo llevaron “siempre boca arriba” (*NB*, p. 391) por el pasadizo de paredes de piedra.

El indio sabía que era su fin, pero también sabía que la única manera de escapar era pasar al otro lado, a la otra dimensión, por eso abría y cerraba los ojos “buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala” (*NB*, p. 391). Sin embargo, la ceremonia seguía su curso, él ya estaba cerca del altar, de la piedra del sacrificio, “piedra roja, brillante de sangre” (*NB*, p. 391), donde “la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano” (*NB*, p. 392) se hacía inminente.

Al contrario del motociclista que lucha por no caer otra vez en el agujero negro de la pesadilla, el moteca cierra los ojos para volver al sueño y la ciudad extraña donde, montado en un insecto de metal, podía correr más rápido y así escapar de sus enemigos: “Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría” (*NB*, p. 391). En ese instante, el motociclista/moteca sabía que ya no iba despertar porque estaba despierto, sabía que su esfuerzo por escapar era en vano porque el momento de la muerte había llegado. Y su sueño había sido otro, “absurdo como todos los sueños” (*NB*, p. 392). Soñó con un lugar extraño, “una ciudad

fazendo crescer sua vitalidade, tornado-o mais real garantindo-lhe uma condição melhor após a morte.” (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 49.)

asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas” (NB, p. 392). Soñó con un lugar fantástico cuya realidad sería impensada para él.

Interpretando el sueño como una forma de reencarnación, éste le permite al motociclista volver al pasado para encontrarse con el otro que fue él mismo en otra época. Mientras el moteca tiene una visión de lo que él será en el futuro, el sueño se convierte entonces en una promesa de futuro. Esta idea nos remite otra vez al texto de Lévy-Bruhl y la creencia del sueño como premonición o revelación del porvenir: “el primitivo ve en sueños hechos que deben producirse más tarde”⁴⁶⁸. Por eso, el indio, a punto de ser sacrificado siente que éste no es su final definitivo. Su sueño se transforma en “una visión onírica de una realidad por venir, en un sueño prospectivo.”⁴⁶⁹ Es una promesa de retorno a la vida, de reencarnación; un momento en el que renacerá en el cuerpo del motociclista que sufre un accidente y sueña con un moteca.

En el momento del sacrificio el sueño pasa a ser una promesa alentadora. Su cuerpo morirá, pero su espíritu renacerá en el futuro. El moteca pierde su cuerpo pero gana la inmortalidad. Sacrificado, el moteca será el “muerto divino”⁴⁷⁰, alimento de los dioses y su muerte será necesaria para la perpetuación de la vida y del universo. De esta manera, la esencia del ritual del sacrificio está, de acuerdo con Leonel Alvarado,

...en el ofrecimiento del cuerpo, en la negación de la presencia física. El cuerpo se vuelve ofrenda que será inmolada. Se pierde el cuerpo, pero en realidad no se pierde, porque recobra su esencia divina. Ser lanzado des-

⁴⁶⁸ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit. p. 95.

⁴⁶⁹ Ainsa, Fernando. *Los signos duales de la muerte. Diacronía, rito y sacrificio en “La noche boca arriba” de Julio Cortázar*. Op. cit., p. 36.

⁴⁷⁰ “Así se hacía la muerte sacrificial: con ella muere el cautivo y el esclavo, se llamaba (éste) ‘muerto divino’. Así lo subían delante del dios, lo van cogiendo de sus manos y el que se llamaba colocador de la gente, lo acostaba sobre la piedra del sacrificio.

Y habiendo sido echado en ella, cuatro hombres lo estiraban de sus manos y pies. Y luego, estando tendido, se ponía allí el sacerdote que ofrecía el fuego, con el cuchillo con el que abrirá el pecho al sacrificado. Después de haberle abierto el pecho, le quitaba primero su corazón, cuando aún estaba vivo, al que le había abierto el pecho. Y tomando su corazón, se lo presentaba al Sol.” (León-Portilla, Miguel. Op. cit., pp. 51-52.)

de la escalinata de los jeroglíficos o ser precipitado al fondo divinamente tenebroso del cenote es el privilegio ganado por aquél que ha perdido la partida. Se han disipado las fronteras entre el ganar y el perder. El guerrero que ha caído preso después de la batalla gana – en una aparentemente cruel paradoja – el honor de ser sacrificado.⁴⁷¹

Como ya hemos mencionado, dentro del tiempo cíclico todo retorna, todo comienza. El moteca renace en el cuerpo del motociclista. A diferencia del cuento *Una flor amarilla*, el moteca retorna para vivir una vida diferente, pero todos los sucesos de la vida de uno son análogos a los del otro. La analogía aquí se entrevé en el paralelismo entre una historia y otra: ambos son víctimas del sacrificio humano; ambos huyen de la muerte; están boca arriba en la cama y en el piso frío de la mazmorra; son llevados boca arriba por cuatro o cinco jóvenes y por los acólitos del sacerdote, al hospital y al templo teocali, lugares donde la cama del quirófano y la piedra del sacrificio los esperan.

Como un escorpión que clava el aguijón en su propia cabeza al advertir el peligro, usando la imagen de Arrigucci Jr, el relato se dobla y se cierra sobre sí mismo. Su final remite al principio, al sueño mágico, implantando allí la duda: no saber a ciencia cierta si es el motociclista quien sueña con un indio o si es el moteca quien tuvo un sueño insólito, absurdo como todos los sueños, soñó que paseaba montado en un insecto de metal por las calles de una extraña ciudad. En este sueño “también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras” (NB, p. 392).

Como hemos expuesto, en *La noche boca arriba* el sacrificio nos remite a nuestro pasado americano. No obstante, sabemos que la práctica del ritual del sacrificio no se concentra únicamente entre los antiguos pueblos de América. Según el antropólogo Marvin Harris, se encuentra en la base de casi todos los antiguos cultos, inclusive en la Grecia Antigua. Sin embargo, en el desarrollo de las civilizaciones del Mar Egeo y del

⁴⁷¹ Alvarado, Leonel. *Cacería interior: hacia la disolución del personaje*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba"*. Buenos Aires, El Arca, 1995, p. 46.

pensamiento filosófico griego, esta práctica pasó a ser considerada escandalosa.⁴⁷² El cuento de Cortázar *El ídolo de las cicladas* revive estas antiguas ceremonias rituales.

La trama de este relato también se desarrolla mediante la dicotomía acá/allá, pasado/presente, civilización/barbarie. La dualidad del universo cortazariano es, de acuerdo con Picón-Garfield, una herencia del surrealismo, puesto que la realidad dual caracteriza la concepción del mundo surrealista. Afirma la escritora:

Por un lado existe la realidad visible, la realidad razonable en el ámbito de la vigilia y la conciencia. Es una realidad verificable por medio de los sentidos y la inteligencia lógica, regida por la vida cotidiana, los hábitos, el trabajo y la tradición. [...] Por otro lado hay una realidad intuida, la realidad de la imaginación en el ámbito del deseo y de la subconsciencia. Es la realidad que no se explica, sino que se mistifica con su faz ilógica. Irrumpe a través de los sueños y las alucinaciones obsesivas. Se interna en la vida cotidiana para estorbarla, para trastornar el hábito, para destruir la tradición. Provoca, amenaza y descubre las ondas subterráneas del verdadero ser humano escondidas bajo los tabúes de la sociedad.⁴⁷³

Narrar dos mundos a la vez también se inserta como temática en *El ídolo de las cicladas*. Ahí, Cortázar confronta el mundo civilizado y el salvaje. De acuerdo con José Amícola, hay un “enfrentamiento de culturas, el Viejo Mundo y el Nuevo, éste en estado presuntamente salvaje, infracivilizado o supersticioso.”⁴⁷⁴

A diferencia de *La noche boca arriba*, donde parte de la historia se desarrolla en la América Precolombina, en *El ídolo de las cicladas* la acción del relato ocurre entre una isla griega y los alrededores de París. En ese contexto, dos personajes protagonizan el relato: dos arqueólogos aficionados. Ambos también son enfrentados antitéticamente:

⁴⁷² “Los griegos y los romanos de la Antigüedad clásica tardía consideraban inmoral todo tipo de sacrificio humano y les perturbaba que los soldados honestos fueran privados de sus vidas en beneficio de los cultos de pueblos tan ‘incivilizados’ como los bretones, los galos, los celtas y los teutones. Sin embargo, en tiempo de Homero los griegos no habían sido contrarios a matar una pequeña cantidad de prisioneros para influir a los dioses.” (Harris, Marvin. *Reyes y caníbales. Los orígenes de las culturas*. Op. cit., pp. 156-157.)

⁴⁷³ Picón-Garfield, Evelyn. *¿Es Cortázar un surrealista?* Op. cit., p. 13.

⁴⁷⁴ Amícola, José. *Sobre Cortázar*. Op. cit., pp. 109-110.

uno es el francés Morand y el otro es el rioplatense Somoza. Uno es representante del pensamiento racional, el otro pertenece al mundo mágico latinoamericano.

Cortázar no ubica la trama del relato en Latinoamérica, lugar *escandaloso para la razón europea*, en palabras de Sarlo y Altamirano; no la ubica en este lugar donde la realidad fácilmente se contamina con la fantasía. Sin embargo, América Latina se encuentra representada en el personaje rioplatense, quien puede ver y entender lo que ocurre a su alrededor más allá del conocimiento científico y de la razón. Personaje cuyo pensamiento difiere del pensamiento lógico racional, pues encara la realidad de forma diferente. Un personaje que lleva latente una cierta reminiscencia primigenia.

Como ya mencionamos, la mitología griega siempre estuvo presente en la narrativa de Cortázar. En este relato, hay numerosas referencias al mundo clásico. Los mitos griegos subyacen en el texto en relación al ídolo encontrado en las Cícladas, una clara referencia a la importante y antigua civilización cicládica que tuvo lugar en el Mar Egeo durante la edad de bronce. Por lo tanto, no es en vano que el relato transcurra en Paros, lugar cargado de historia y de mitologías, cuna de la civilización occidental. Allí, Morand y Somoza hallan una estatuilla de mármol, un ídolo, representación pétreo de un tiempo remoto, imagen antropomórfica, recuerdo de un tiempo en que los mitos poblaban esas islas griegas.

La estatuilla ejerce diferentes poderes sobre los arqueólogos. Para Morand no es más que una *muñequita de mármol* o un *blanco insecto*, un objeto valioso por su historia y por su precio ya que tiene la intención de vendérsela a los coleccionistas. Su hallazgo parece trascender el valor arqueológico, pues su interés por la estatuilla es impudicamente monetario. Por otro lado, para Somoza desenterrar la estatuilla fue lo mismo que desenterrar una vieja historia olvidada en el tiempo. La estatuilla ejerce sobre él una fuerza mística poderosa, restaurando una memoria primitiva, un costado que apenas

deja marcas bajo la piel. Esta memoria primigenia es la puerta entreabierta que permite que aquella historia del ídolo se adentre en su vida. Queda así establecida la contraposición entre los dos personajes. Uno mira a la estatuilla desde su conocimiento científico, el otro desde su sentimiento.

Para Morand, la estatuilla era un “blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación, el rostro inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmoluciones en los altares de las colinas”.⁴⁷⁵

Notamos casi un desprecio en la descripción de la estatuilla. Morand la observa y analiza desde el punto de vista de la cultura occidental. La describe desde fuera, imponiendo la superioridad de su conocimiento y de su inteligencia. Vislumbra en sus rasgos humanos la figura de un insecto anterior a la historia, o sea, anterior al pensamiento racional. Objeto tallado por manos *inconcebibles* de un hombre primitivo, en circunstancias también *inconcebibles*, ilógicas, absurdas, por estar hecho sin el auxilio de herramientas especializadas o la tecnología que el mundo moderno provee. Este objeto era representante de *torpes ceremonias de inmolución y sacrificio*, ritos incomprensibles para el pensamiento civilizado.

Como hombre moderno que vive dentro de un sistema capitalista, Morand no tiene la intención de divulgar el hallazgo arqueológico, porque la estatuilla es más importante por su valor de venta. Él sabe que “[e]ra imposible venderla antes de un par de

⁴⁷⁵ *El ídolo de las Cícladas*: IC, pp. 332-333.

años; Marcos, el hombre que conocía a un coronel que conocía a un aduanero ateniense, había impuesto el plazo como condición complementaria del soborno” (*IC*, p. 331). El dinero es más importante que el hallazgo científico. Tampoco tiene la intención de mandarla a un museo en Grecia. La sacaron de su tierra natal y la contrabandearon a Francia, “Thérèse había pasado la frontera llevando la estatuilla escondida en el perro de juguete fabricado por Marcos en un sótano de Placca” (*IC*, p. 332).

Morand, sujeto racional, nos hace recordar las palabras de Levi-Strauss mencionadas al principio de este trabajo, cuando dice que es un prejuicio común para el pensamiento civilizado suponer inadmisibles y aún inconcebibles la cultura del otro, una cultura de la cual no participa. Este repudio a la cultura ajena tiene sus raíces en la misma Grecia antigua, cuando se consideraban bárbaros a todos los que no compartían de la cultura hegemónica.

Al contrario de Morand, para Somoza la estatuilla no es entendida racionalmente, sino sentida. La imagen de piedra que apenas deja entrever un cuerpo femenino es por él “acariciad[a] para terminar de quitarle su falso ropaje de tiempo y de olvido” (*IC*, p. 330). Somoza desea la estatuilla, no para estudiarla, sino para ver lo que se escondía debajo del moho. Desea adentrarse en su universo, retroceder en el tiempo, sentir su significado en lugar de entenderlo; Somoza busca el sentido que ningún conocimiento lógico o científico podría darle, por eso tiene la “insensata esperanza de llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia” (*IC*, p. 330). Busca un significado que no se puede expresar con palabras, porque como él mismo dijo: “no hay palabras para eso... Por lo menos nuestras palabras” (*IC*, p. 329).

Semejante al primitivo descrito por Lévy-Bruhl que participa de la naturaleza del objeto al cual se identifica, Somoza quiere participar de la naturaleza de la estatuilla, quiere conocerla, ingresar en su mundo y en su tiempo. Por eso abandona sus conoci-

mientos científicos para adquirir conocimientos poéticos. Deja de ser arqueólogo para convertirse en poeta. Renuncia a su conocimiento científico para ingresar afectivamente en la cosa, deja de ser el sujeto que conoce para ser el que siente, para ingresar y fundirse con el objeto deseado. Aquí Somoza encarna al poeta descrito por Cortázar en el texto sobre Keats al cual ya nos referimos.

En ese texto, Cortázar afirma que para conocer una cosa es necesario participar de ella, aprehenderla y poseerla. Hay que renunciar al conocimiento científico para ser en ella, esto es lo que él denomina conocimiento poético. Al contrario del conocimiento científico que postula que para estudiar el objeto, hay que distanciarse de él, pues sólo así se puede tener una visión *objetiva*; en el conocimiento poético hay que *ser en él, ser él*. El conocimiento que busca Somoza no se obtiene con la investigación o la observación, ni con las manos, los ojos o la ciencia. Él busca un saber más profundo que se alcanza a través del sentimiento y de la identificación. Somoza es el poeta, desea conocer al ídolo desde dentro, quiere retroceder al tiempo en que la estatuilla era idolatrada. Solo así podrá conocerla.

Tal vez por ser latinoamericano, siente que esa posibilidad de contacto místico con la estatuilla es posible, pues lleva latente en su ser la cosmovisión mágica del primitivo, que fuera reprimida por el racionalismo occidental. Por este motivo, en el acercamiento de Somoza a la estatuilla “ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial” (*IC*, p. 331).

Somoza es un *falso arqueólogo* y un *incurable poeta*. Es el poeta-primitivo que trabaja el lenguaje e inventa metáforas. No usa palabras ordinarias del vocabulario del hombre civilizado, pues tales vocablos no sirven para expresar el pensamiento profundo. Se expresa a través de metáforas, Morand “tenía que traducirlas” (*IC*, p. 331), pues “lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y

conjuraba desde planos irreductibles” (*IC*, p. 331). Somoza es el poeta-primitivo descrito por Cortázar que mira el mundo analógicamente, estableciendo así un contacto afectivo con éste. En contrapartida, comparado con el Teseo de *Los Reyes*, Morand es un sujeto sin imaginación, pues no consigue ver la poesía inherente a la estatuilla y el pasado que ella evoca. Su razonamiento se basa únicamente en el conocimiento objetivo.

Somoza es permeable a la aceptación natural de lo insólito, lo ilógico y lo absurdo. Percibe lo que Morand no consigue divisar, pues lo sobrenatural es invisible para él: “Morand miró en la dirección que mostraba el dedo de Somoza, más allá de la estatuilla y de las réplicas abandonadas en las estanterías. Vio madera, yeso, piedra, martillos, polvo, la sombra de los árboles contra los cristales. El dedo parecía señalar un rincón del taller donde no había nada, apenas un trapo sucio en el piso” (*IC*, p. 330). Morand ve los objetos tal como se los presenta la realidad.

Para alcanzar el significado mas allá de la explicación científica, Somoza se dedica a fabricar replicas de la estatuilla, como si, repitiendo el acto de construcción, se acercara al ídolo y restaurara el tiempo sagrado que éste significa: “[a] cada nueva réplica me acercaba un poco más. Las formas me iban conociendo” (*IC*, p. 332). Con cada copia Somoza iba identificándose con la estatuilla y con el tiempo que ella simbolizaba.

La estatuilla abre una fisura en el tiempo y le permite al personaje acceder a un pasado lejano y primitivo. Lo conecta con otro tiempo, el tiempo sagrado, tiempo de los ritos de sacrificio. A partir de esta identificación y al ingresar en ese pasado remoto, Somoza comienza a sentir el tiempo de modo diferente. Su pensamiento se contamina con el pensamiento primitivo. Cuenta las horas, pero también mide el tiempo como lo hacían los primitivos. Por eso dice que el contacto con el mundo ancestral “había ocurrido cuarenta y ocho horas antes, en la noche del solsticio de junio” (*IC*, p. 331).

Sumido en un tiempo sagrado, Somoza cree que es necesario volver a los orígenes, retroceder, desandar el camino *equivocado* de la civilización occidental. Camino demarcado por los propios griegos, quienes fueron los fundadores de la cultura occidental, del pensamiento racional, despojado de magia. Somoza, como latinoamericano, todavía lleva en la sangre vestigios de la mentalidad primitiva, un recuerdo del pasado primigenio, por eso dice: “[s]iempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los egeos, fueran culpables de ese error” (*IC*, p. 333). Para él, hay que desnudarse de la razón y aceptar lo primitivo.

Al contrario de su amigo, Morand intenta racionalizar todo lo que percibe. Para él todo tiene una explicación lógica, por eso no consigue entender la identificación de Somoza con la estatuilla, cree que “se est[á] volviendo loco” (*IC*, p. 329). Tampoco Thérèse logra entender su sentimiento. Ambos juzgan a Somoza, y por ende a los latinoamericanos, como personas sujetas a la fantasía, es decir, menos racionales que ellos: “los dos se preguntaron con amable ironía parisiense si toda la gente del Río de la Plata tendría la imaginación fácil” (*IC*, p. 330).

Para Morand, Somoza es un *excéntrico*, un *alejado del mundo*, un *loco*. Por lo tanto se siente superior a él, por su capacidad de razonar: en consecuencia busca una explicación para su obsesión por la estatuilla: “[v]ista desde Morand la obsesión de Somoza e[s] analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a luz” (*IC*, p. 331). Sin embargo, Morand no cree que tal identificación pudiera transportarlo al mundo primitivo, a la época en que la estatuilla era adorada y reclamaba su tributo. Tal posibilidad es, a su juicio, absurda. Por este motivo, piensa: “[d]e ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a...” (*IC*, p. 331)

La arqueología busca huellas en el pasado perdido, busca a través de éstas reconstruir la historia de las antiguas civilizaciones. Reconstruye el pasado para, tal vez, entender mejor el presente. Morand, como arqueólogo y como hombre civilizado y racional, también reconstruye el pasado. Piensa: “Morand maldijo en silencio esa manía sistemática de recomponer la vida como restauraba un vaso griego en el museo, pegando minuciosamente los ínfimos trozos, y la voz de Somoza ahí mezclada con el ir y venir de sus manos que también parecían querer pegar trozos de aire, armar un vaso transparente...” (*IC*, p. 332)

Un enorme abismo separa a Morand de Somoza, un abismo espacial, del Río de la Plata a París, y también temporal, “un rincón vacío del tiempo” (*IC*, p. 330). Morand, como hombre civilizado, vive en un tiempo cronológico y lo mide en “su reloj pulsera que marcaba las siete y cuarenta” (*IC*, p. 335). Mientras Somoza está sumido en el tiempo sagrado, poseído por una voz que no es la suya, habla por la boca del ídolo: “una voz sorda y opaca, un poco como si fuesen sus manos o quizá esa boca inexistente las que hablaban de la cacería en las cavernas del humo” (*IC*, p. 333).

Thérèse de algún modo también representa al mundo civilizado, también vive dentro del tiempo cronológico, “era la puntualidad en persona” (*IC*, p. 335). Sin embargo, contradictoriamente, ella es la antigua Grecia cuando Somoza la nombra después de dos años del descubrimiento del ídolo: “su manera de nombrar a Thérèse era incurablemente antigua, era Grecia aquella mañana” (*IC*, p. 332).

En la dicotomía civilizado/salvaje, el ritual del sacrificio cumple la función arquetípica de renovar periódicamente una cosmogonía. Hay que matar al hombre viejo para que renazca un hombre nuevo, desvestirlo de los prejuicios y los tabúes occidentales. Hay que sacrificar al hombre para que no haya más dualidad, sino fusión. El sacrificio busca la unidad del ser. ¿Qué sacrificio? pregunta Morand. “El de la unión, para

hablar con tus palabras” (IC, p. 333) contesta Somoza. Hay que sacrificar el hombre “para renovar el pacto con Haghessa” (IC, p. 333), devolviéndole la vida.

El sacrificio es la fusión entre cuerpo y espíritu, une al hombre con fuerzas místicas. Aquí, una vez más, encontramos una relación entre el texto de Cortázar y el movimiento surrealista. De acuerdo con Evelyn Picón-Garfield, la palabra *fusión* es clave para este movimiento, pues “es necesaria para abolir las antinomias entre lo material y lo espiritual.”⁴⁷⁶ La unión de los contrarios, o sea, la fusión, es el camino hacia lo Absoluto. Según Breton, el surrealismo busca, en el espíritu humano, el punto donde vida y muerte, real e imaginario, pasado y futuro, se fusionan y dejan de ser considerados anti-téticos.⁴⁷⁷

Como todo ritual, éste también cumple “un derrotero prefijado” (IC, p. 334), una “*mise en scène*” (IC, p. 334), en las palabras de Morand. Una escena que él no logra comprender, pues no cree que el motivo del sacrificio sea para cumplir el pacto con el ídolo. Éste se debe a Thérèse, pues antes de la aparición de la estatuilla, era ella el punto de discordia que provocaba el enfrentamiento entre los dos amigos: despertaba el deseo de uno y los celos del otro. Ella también es un asunto prohibido, un hueco de silencio, de palabras no dichas, “como tantas otras cosas que ya no se mencionaban y que en el fondo eran siempre Thérèse” (IC, p. 331). Ella es un asunto que quedó pendiente entre ambos. Su desnudez en la isla de Paros despierta los celos de Morand y revela “sus estúpidos prejuicios” (IC, p. 330), los tabúes de los hombres civilizados.

Morand no entiende que después del descubrimiento de la estatuilla, Thérèse ya no le importa a Somoza. Es como si ella estuviese muerta. Sin embargo, Morand cree que Somoza quiere matarlo y esto es únicamente por Thérèse, lo cual se muestra cuando dice: “[s]i realmente me quieres matar —le gritó Morand, retrocediendo hacia la zona

⁴⁷⁶ Picón-Garfield, Evelyn. *¿Es Cortázar un surrealista?* Op. cit., p. 74.

⁴⁷⁷ Cf. Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Op. cit., p. 84.

en penumbra— ¿a que viene esta *mise en scène*? Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse. ¿Pero de qué te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca?” (IC, p. 334) Su racionalidad no le permite entender que el sacrificio es para cumplir el pacto con el ídolo, el único objeto de adoración de Somoza.

Thérèse ya no le interesa a Somoza, su obsesión es la estatuilla donde apenas se dibuja un cuerpo femenino. La estatuilla ejerce una fuerza mística y a la vez erótica sobre él, pues la acaricia como se fuese una mujer: “[j]unto al ídolo, alzó una mano y la posó suavemente sobre los senos y el vientre. La otra acariciaba el cuello, subía hasta la boca ausente de la estatua, y Morand oyó hablar a Somoza con una voz sorda y opaca” (IC, p. 333). Cuando Somoza se acerca a la estatuilla, se somete a su poder. Lo que era una atracción de mujer, se transmuta en idolatría por una figura de mármol.

En la ceremonia del sacrificio también se delinea la figura de un toro que deambula por la isla de Paros: “al borde de las rocas donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba, el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con Haghessa” (IC, p. 333). El toro es también sacrificado en honor del ídolo de las Cícladas.

El toro es un animal muy importante en la mitología griega. Hay numerosos relatos donde representa un papel protagónico. Era objeto de culto de las civilizaciones del Mar Egeo y también un animal utilizado en los rituales de sacrificio a los dioses. Era símbolo de la violencia instintiva, pero también de la fuerza creadora, la virilidad y la fecundidad.⁴⁷⁸ Monstruo temible mandado por los dioses para destruir los pueblos enemigos, el propio Zeus adoptaba la forma de un toro para atraer a las mujeres que deseaba. Fue bajo la forma de “un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a un creciente lunar”⁴⁷⁹ que Zeus pudo seducir a Europa. También fue un hermoso toro en-

⁴⁷⁸ Cf. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 891.

⁴⁷⁹ Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Op. cit., p. 188.

viado por Poseidón el que enamoró a Pasifae con quien tuvo un hijo con cabeza de toro y cuerpo de hombre, el Minotauro.

A pesar de que su figura está apenas delineada, Cortázar no podía dejar de mencionar la presencia del toro en un relato ambientado en una de las islas de las Cícladas, especialmente en Paros. En una de las versiones del mito del Minotauro, en el momento en que su hijo Androgeo resulta víctima de un toro feroz, Minos se encontraba en la isla de Paros celebrando un sacrificio. Para vengar la muerte de su hijo, Minos exigió el tributo de siete muchachos jóvenes y siete doncellas atenienses para ser devorados por el monstruo.⁴⁸⁰ Entonces, como vemos, el viejo mito del Minotauro, que años antes fuera reescrito por Cortázar en *Los Reyes*, se encuentra latente en este relato.

Somoza, hechizado por el poder de la estatuilla, se sumerge en la ceremonia ritual. Llega entonces el momento de cumplir el pacto. Como si estuviese obedeciendo al ídolo, da inicio a la ceremonia. Poseído por un poder ancestral, se transforma en un verdugo, el sacerdote sacrificador del ídolo. Se desnuda y entabla una especie de danza primitiva al sonido de flautas que sólo él escucha. Baila con un hacha de piedra que mágicamente aparece en sus manos. Es la sangre de Morand que supuestamente servirá de alimento al ídolo, pero el sacrificador acaba siendo sacrificado. Somoza cae muerto herido por su propia hacha de piedra: “[e]l hacha estaba profundamente hundida en la cabeza del sacrificado” (*IC*, p. 335).

La lucha entre el primitivo y el civilizado se parece a una danza en la que el primitivo resulta derrotado. Es un duelo entre el hacha de piedra y “el golpe nishi” (*IC*, p. 334) que Morand aprendió con “Nagashi en el gimnasio de la Place des Ternes” (*IC*, p. 334). ¿Sería, este resultado, una forma de decir que el racionalismo gana la batalla? Lo

⁴⁸⁰ Cf. Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Op. cit., p. 26.

curioso, e irónico a la vez, es que el representante de occidente gana la disputa con el arte marcial oriental.

Morand busca reconstruir el pasado como también explicar y justificar los acontecimientos del presente. Por eso, cuando mata al amigo, elabora explicaciones para el hecho, piensa “que habría que hacer algo, avisar a la policía, explicarse” (*IC*, p. 334). Desde su razonamiento, cree que “no le sería difícil demostrar que había obrado en legítima defensa. Las excentricidades de Somoza, su alejamiento del mundo, la evidente locura” (*IC*, pp. 334-335).

El pacto con el ídolo se cumple, la sangre de Somoza le sirve de alimento. No obstante, el sacrificio hace nacer un hombre nuevo en Morand que moja sus manos y bebe la sangre del sacrificado “lamiendo el filo del hacha” (*IC*, p. 335). Se convierte en primitivo. Podemos entonces decir que el racionalismo no gana la batalla. El pensamiento racional se contamina con el primitivo para que brote el costado instintivo. Como un animal, Morand “husm[ea] el aire” (*IC*, p. 335), sintiendo la presencia de la presa, de Thérèse. Se desnuda de la vestimenta occidental como si ésta le molestara. Escucha “el sonido de las flautas” (*IC*, p. 335), su música anuncia que el ritual del sacrificio está por recomenzar. Morand “apag[a] la luz y con el hacha en la mano esper[a] detrás de la puerta” (*IC*, p. 335), espera al próximo sacrificado.

El ídolo de las Cícladas incita el retorno a una época ancestral, cuando el pensamiento racional todavía no había reprimido la imaginación del hombre. Para esto, en la voz de Somoza, Cortázar termina por afirmar que habría que desandar cinco mil años de historia y dejar renacer al hombre primitivo.

Si en *El ídolo de las Cícladas*, la referencia al mundo clásico se hace evidente en la figura de la estatuilla y en todo lo que ella representa, en *Las Ménades* la temática griega es reconocida desde su título, una alusión a las bacantes dionisiacas. Allí, el

cuentista describe un concierto realizado en una pequeña ciudad. La música genera en los asistentes una ola de locura mística, éxtasis y convulsión colectiva que termina con el sacrificio del director de la orquesta y sus músicos, quienes son devorados por el público. En medio de todo esto, encontramos un personaje-narrador que se ubica fuera de este desvarío. Un espectador pasivo que observa desde lejos la locura contagiante del público. Se ve diferenciado de los otros, descritos como ignorantes musicales y, por este motivo, prefiere oír algo digerible. Personaje-narrador y público constituyen los dos polos opuestos de la antítesis: el civilizado y el salvaje.

Las Ménades, por lo tanto, deja entrever que la acción envuelve rituales antropófagos, pues, en la mitología griega, las ménades eran seres míticos, mujeres en estado salvaje que sacrificaban y devoraban a sus víctimas en honor al dios Dioniso.⁴⁸¹ En este relato, las víctimas son devoradas por la multitud hambrienta de música. Según Alazraki, Cortázar utiliza “el mito griego de las ménades para insinuar la ovación al artista como una forma de antropofagia cultural.”⁴⁸²

Como dijimos, en este cuento hay un narrador-testigo que se mantiene ajeno a la acción. Éste funciona como la lente de una cámara que registra todo a su alrededor y por este motivo su relato se asemeja a un guión de película. Tal observación fue hecha por Omar Prego al propio Cortázar respecto del frustrado proyecto del cineasta Luis Buñuel de llevar su cuento al cine.⁴⁸³

⁴⁸¹ De acuerdo con Pierre Grimal en su *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, “Las ménades – es decir, las ‘mujeres posesas’ – las bacantes divinas, que siguen a Dioniso. Son representadas desnudas o vestidas con ligeros velos, que apenas ocultan su desnudez; llevan coronas de hiedra, y en la mano un tirso, a veces un cántaro; o bien tocan la doble flauta o el tamboril entregándose a una violenta danza. Las ménades personifican los espíritus orgiásticos de la Naturaleza. En la leyenda, las primeras ménades han sido las ninfas que han criado al dios. Poseídas por éste, que les inspira una locura mística, yerran por el campo, extrayendo agua de las fuentes con la idea de que es miel o leche. Sus juegos son imitados por las bacantes humanas, las mujeres que se entregan al culto a Dioniso.” (Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Op. cit., p. 348.)

⁴⁸² Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 146.

⁴⁸³ Prego Gadea, Omar. Op. cit. pp. 285-286. (En esta ocasión, Cortázar afirma que el cineasta tenía la intención de “mostrar cómo el público se come la orquesta, eso que en el cuento está sugerido como una forma de canibalismo ritual.”)

Este narrador-testigo describe un insólito concierto de música clásica en un teatro de una ciudad provinciana, una “ciudad sin arte, alejada de los grandes centros”⁴⁸⁴, que osamos decir es semejante a los pueblos de la provincia de Buenos Aires donde Cortázar vivió en su juventud. Este narrador demuestra conocer los *caprichos* del teatro Corona con respecto a su acústica. Afirma que en la fila nueve hay un “perfecto equilibrio acústico” (*LM*, p. 317), mientras en la trece “hay una especie de pozo de aire donde no entra la música” (*LM*, p. 317) y en las tertulias “algunos instrumentos dan la impresión de apartarse de la orquesta, flotar en el aire” (*LM*, p. 317). El narrador describe la música que se escucha desde varios puntos de la sala como un verdadero experto. Tales juicios revelan un oído privilegiado. Pese a afirmar lo contrario – “cierto que no voy todas las noches a los conciertos como ellos” (*LM*, p. 319) –, su conocimiento de la sala indica que es un frequentador del lugar.

Además de describir el espacio de la escena, el narrador también se dedica a describir y criticar el programa del concierto. Éste le daba risa: “No pude menos de reírme al pensar en el Maestro” (*LM*, p. 317). El programa está ordenado con una “insolente arbitrariedad estética que encubría un profundo olfato psicológico” (*LM*, p. 317), es decir, está ordenado para complacer al público que frecuentaba el teatro para escuchar al Maestro y su orquesta, gente cursi e ignorante en música. Un público formado por el propio Maestro.

Al contrario de los otros espectadores del concierto, el narrador cree entender de música clásica lo suficiente para darse cuenta que la ordenación del programa es, en su opinión, horrible. El programa le parece una herejía, es un sacrilegio para él y cualquier

⁴⁸⁴ *Las Ménades*: *LM*, p. 317.

persona que piensa que la música es un puente entre lo humano y lo divino.⁴⁸⁵ Y él sólo había concurrido a ese concierto de *puro aburrimiento*, “un concierto donde después de Strauss, Debussy, y sobre el pucho Beethoven contra todos los mandatos humanos y divinos” (LM, p. 317).

El narrador se ubica del lado opuesto al público, “gente tranquila y bien dispuesta que prefiere lo malo conocido a lo bueno por conocer, y que exige ante todo profundo respeto por su digestión y su tranquilidad” (LM, p. 317). En otras palabras, gente mediocre, que prefiere la música ligera, de moda y digerible. Es así como el narrador retrata a los *habitués* del teatro Corona. Frente a esta gente simple y provinciana, él marca su superioridad y también su arrogancia.

La elección de programa, estéticamente arbitrario y “horrendo” (LM, p. 318) para el narrador, en realidad no fue arbitraria, pues refleja las preferencias del público toda vez que ha sido armado por los espectadores. Este programa, en las palabras de la señora de Jonatán (una *seguidora* incondicional del maestro y una “melómana” (LM, p. 318) para el narrador), contiene “puras obras maestras, y cada una ha sido solicitada especialmente por cartas de admiradores” (LM, p. 318). El narrador, al exponer sus preferencias musicales, según Magdalena Aliau, nos revela más que su opinión, puesto que deja trasparecer su prejuicio y repudio con relación al gusto ajeno. Él posee una “[m]irada ante el arte en el cual pretendemos que el otro piense y sienta como nosotros, sin tener en cuenta esa relación directa que cada uno establece con él.”⁴⁸⁶

En este punto, el narrador asume la posición del *hombre civilizado* expuesta por Franz Boas: cree que su cultura es hegemónica y por ende superior a la del *otro*. Aquí, el narrador es un civilizado que se opone al primitivo. Sus opiniones revelan etnocen-

⁴⁸⁵ “Em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social ou pessoal são decompostos em manifestações, nas quais a música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino.” (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 627.)

⁴⁸⁶ Aliau, Magdalena. *Las Ménades: transmutación del arte*, en Cortázar, 1994. *Estudios críticos*. Buenos Aires, Academia del Sur, 1997, pp. 20-21.

trismo y prejuicio respecto de los que no comparten con él sus conocimientos, su intelectualidad y sus códigos culturales. El narrador se siente distanciado de la gente en el teatro, cree en la absoluta superioridad de sus valores.

El maestro también se encuentra enfrentado al público, o más específicamente de espaldas a él y tal vez por eso no pudo advertir el clima de tensión que su música estaba generando en el auditorio aquella noche. Tanto él como sus músicos “parecían los únicos dignos” (*LM*, p. 322). Astutamente, el maestro supo utilizar el poder de la música para conquistar a la gente. Por este motivo, consiguió lo que pocos, formar una orquesta y un público, aunque tuviera que cambiar sus elecciones musicales en pro del gusto general y bajo la imposición de aquellos que lo mantenían tanto a él como a su orquesta. Por eso, el narrador afirma que al principio el Maestro intentó introducir a “Brahms, Mahler, los impresionistas, Strauss y Mussorgski. Al principio los abonados le gruñeron y el Maestro tuvo que achicar las velas y poner muchas ‘selecciones de ópera’ en los programas” (*LM*, p. 318)

Los grupos de espectadores que ocupan la sala son bastante heterogéneos. Están constituidos por la burguesía y por gente más humilde. A los ojos de nuestro narrador, este público es definido con una serie de adjetivos que los animaliza y ridiculiza. Él se pone a sí mismo en un nivel superior al de los otros y por este motivo los mira con desprecio. Sus adjetivos denuncian su prejuicio contra aquellos que consideraba salvajes, bestias e incultos. Éstos concurrían al concierto porque son “adictos del Maestro” (*LM*, p. 318) y por eso lo ovacionan “por cualquier cosa, por sólo verlo” (*LM*, p. 318).

La sala del teatro, en las palabras del narrador, se transforma en un desfile de bestias. Caricaturescamente, describe a las hijas del Doctor Epifanía como “gallinitas cacareantes” (*LM*, p. 318) y por eso la música de Strauss les “ponían carne de gallina” (*LM*, p. 318), mientras Cayo Rodríguez es comparado a “un camello sediento” (320) y

la señora de Jonatán tiene la cara “semejante a un rabanito” (*LM*, p. 321) y grita como “una rata pisoteada” (*LM*, p. 323). El público, en un momento, parece un enjambre de abejas cuyo ruido es como “[u]n enorme zumbido de colmena alborotada” (*LM*, p. 320). En otro, sus gritos y aplausos se asemejan a “una manada de búfalos a la carrera” (*LM*, p. 323). Ve a la gente que ocupa los lugares más baratos del teatro, el paraíso y las galerías altas, como “una masa negra, como moscas en un tarro de dulce” (*LM*, p. 320). Del mismo modo que en las tertulias “los trajes de los hombres daban la impresión de bandadas de cuervos” (*LM*, p. 320). Por el calor y la excitación, esa gente se transforma “en lamentables langostinos sudorosos” (*LM*, p. 321) con sus “cuellos transpirados” (*LM*, p. 319) y rostros “rubicundos” (*LM*, p. 319), como si la sangre estuviera a punto de brotar por los poros.

El narrador marca su distanciamiento, mira “a esa gente desde fuera” (*LM*, p. 320), como un “entomólogo” (*LM*, p. 320) que analiza y estudia los *insectos* que ocupan el teatro Corona. La gente le causa repugnancia, como “una cosa gelatinosa” (*LM*, p. 322), una masa uniforme que le daba “lástima y asco” (*LM*, p. 322), una masa cuyos “cuerpos se convertían en sombras epilépticas, en un amontonamiento de volúmenes informes tratando de rechazarse o confundirse unos con otros” (*LM*, p. 325). Reduce los espectadores del teatro a bestias y ni el Maestro escapa de la animalización. A pesar de confesar su simpatía por quien “tenía un enorme cariño” (*LM*, p. 317), el Maestro es descrito como “viejo zorro” (*LM*, p. 317), en el doble sentido de la palabra. Mientras las personas son animalizadas, el teatro se humaniza, ya que “tiene caprichos de mujer histérica” (*LM*, p. 317).

Frente a este público animalizado, ridículo y fuera de sí, está el hombre racional, el narrador que intenta mostrarse como un humilde espectador. Dando una impresión de falsa modestia, confiesa: “En materia de música tengo una triste confusión mental” (*LM*,

p. 318), pues llega a confundir “Brahms con Brückner y viceversa, lo que en su grupo sería considerado como de una ignorancia inapelable” (*LM*, p. 319). Tal afirmación se contradice con la explicación sobre la acústica de la sala hecha al principio del relato. El narrador también intenta demostrar sensatez, se cree el único lúcido de la sala y por lo tanto no desea participar de la locura colectiva: “Es muy curioso pero yo no tenía ningún deseo de contribuir a esas demostraciones, solamente estar al lado y ver lo que ocurría, sobrepasado por ese homenaje inaudito. Me quedaba suficiente lucidez” (*LM*, p. 324). Sin embargo, una vez más se contradice al admitir: “Yo mismo me dejé atrapar por el último movimiento, con sus fragores y sus inmensos vaivenes sonoros, y aplaudí hasta que me dolieron las manos” (*LM*, p. 321). También confiesa que se sintió tentado de detener a un músico que escapaba “o hacerle una zancadilla para que el público pudiera atraparlo” (*LM*, p. 325). El narrador lucha para no contagiarse de la locura colectiva, resiste a los efectos de la música, reprime su instinto animal.

En la multitud, el narrador consigue divisar un personaje que se destaca de los otros por su actitud pasiva frente al desborde. Este personaje es un ciego que, como él, fue al concierto para escuchar música y no para *ver* al Maestro. Ambos se niegan a aplaudir entusiastamente como lo hacen los demás. Ambos se expresan comedidamente. El narrador observa: “el ciego aplaudía suavemente, cuidándose las manos, era delicioso ver con qué parsimonia contribuía al homenaje popular, la cabeza gacha, el aire recogido y casi ausente” (*LM*, p. 321). En un momento, el narrador se identifica con el ciego, llega a querer asimilarse a él. Mas el ciego también se contagia con la excitación del público y se une a éste.

En medio del escenario caótico, el narrador también centra su atención en algunos personajes femeninos, las ménades: la principal de ellas es la mujer de rojo que como un animal que acecha la presa avanza despacio hacia el maestro: “Avanzaba lenta-

mente, yo hubiera dicho que agazapada aunque su cuerpo se mantenía erecto, pero era más bien el tono de su marcha, un avance a pasos lentos, hipnóticos, como quien se prepara a dar un salto” (LM, p. 323). Ella preside el ritual que fue anunciado por el grito sordo y ahogado de la muchacha histérica de la fila de adelante, cuyos gritos y ataques convulsivos son indiferentes a los demás.

En este ritual participan otras mujeres, entre ellas el narrador destaca a la señora de Jonatán que salivaba a la espera de saborear un plato delicioso: “con los ojos fijos en la espalda del Maestro, perdida en la música; me pareció que algo le brillaba debajo de la boca, en la barbilla” (LM, p. 322). Y también las hijas del doctor Epifanía que no alcanzaron a llegar a los palcos y por lo tanto no degustaron el plato más delicioso: “Vi salir corriendo a las chicas de Epifanía; parecían furiosas por no haber llegado a los palcos, y me miraron como si yo tuviera la culpa” (LM, p. 326).

La mirada ácida del narrador genera atisbos desagradables por parte del público. Su opinión contraria provoca miradas como la de la señora de Jonatán, quien lo “miró con dureza y desvió el rostro” (LM, p. 318), o duras palabras como las de Cayo que, enojado, le dice: “No seas bruto [...] Parece mentira que seas tan coriáceo” (LM, p. 319). El narrador es considerado un insensible a la música y a la *performance* del maestro. Como las ménades enloquecidas que castigaban a los que se oponían a participar del ritual a Dioniso⁴⁸⁷, el público reprocha la actitud pasiva del narrador que se opone a participar del ritual antropófago.

El público que condena al narrador, al mismo tiempo elogia el maestro. Lo ven como un dios o un héroe civilizador que llevó la música a un pueblo “donde hace diez años no se pasaba de *La Traviata* y la obertura de *El Guarani*” (LM, p. 317). Muchos

⁴⁸⁷ “En Tebas, donde reinaba Penteo, sucesor de Cadmo, introdujo las Bacanales, las fiestas de Dioniso, en las que todo el pueblo, y especialmente las mujeres, era presa de delirio místico y recorría el campo profiriendo gritos rituales. El rey se opuso a la introducción en su país de ritos tan peligrosos, y fue por ello castigado...” (Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Op. cit., p. 140.)

son los adjetivos proferidos para caracterizar al Maestro, su orquesta y su música. Hacen comentarios como: “el Maestro está genial esta noche” (LM, p. 319); o es “un director increíble” (LM, p. 319); tiene fuego y arrebató. En cuanto a la orquesta, “son como susurros de voces de duendes” (LM, p. 319), es decir, su música encanta como las voces de estos seres mágicos. Su música hechiza a los asistentes. Por un lado, es “como de terciopelo” (LM, p. 318), tiene “un romanticismo divino” (LM, p. 318) y está tocada “como por manos de hadas” (LM, p. 318). Por otro lado, es “fuerte” como “un Don Juan alemán” (LM, p. 318) que seduce a las mujeres, es también “brutal” (LM, p. 319), “bestial” (LM, p. 318) y “[t]an increíblemente inefable” (LM, p. 321). La música, sensible y feroz a la vez, fascina, hipnotiza y despierta sentimientos reprimidos en los oyentes, sentimientos primitivos. Funciona como instrumento de liberación de lo irracional en el hombre.

Contrario a todo esto, el narrador no percibe nada de mágico en la música. Para él, la orquesta no sonaba como duendes, pues dice que “primero tendría que enterar[se] de cómo son las voces de los duendes” (LM, p. 319). El maestro, a su vez, no le parece en sus mejores noches, “opta por un estilo escueto y directo, sin prodigarse mucho” (LM, p. 319). Y la orquesta se asemeja a una máquina “que zumbaba con todos sus motores” (LM, p. 322). Es decir, tocaba mecánicamente y por este motivo no lo emocionaba, ni le encantaba.

Los espectadores van al concierto para escuchar música pero principalmente para ver al Maestro y homenajearlo por sus bodas de plata. Por este motivo, la expresión exagerada del público hacia el Maestro hace creer que los aplausos no son para la música, pues ésta “quedaba olvidada y que no se aplaudía *Don Juan* ni *La Mer* (o mejor, sus efectos), sino solamente al Maestro y al sentimiento colectivo que envolvía la sala, la fuerza de la ovación empezaba a alimentarse a sí misma, crecía por momentos y se tor-

naba casi insoportable” (LM, p. 321). Esta reacción corrobora la idea de que el público idolatra al maestro como si él fuera la encarnación del dios Dioniso: sin embargo, la música cumple un papel fundamental en esta identificación, es el puente que los transporta hacia la representación del dios.

La música emociona a los espectadores que se miran “con lágrimas en los ojos, conmovidos por esa fraternidad en la admiración que por un momento hace tan buenos a los humanos” (LM, p. 319). Esta explosión de emotividad es vista con asombro por el narrador que no entiende el porqué de tanto entusiasmo y por este motivo lo atribuye, irónicamente, a “las influencias atmosféricas, la humedad o las manchas solares, cosas que suelen afectar los comportamientos humanos” (LM, p. 319). El narrador, hombre civilizado, desconfía de tales supersticiones. Sin embargo, todos los indicios lo llevan a creer que la influencia de la Naturaleza sería la única explicación aceptable para tamaño desborde emocional. Dichas fuerzas sólo inciden en los hombres primitivos, los racionales como él quedan ilesos frente a tales poderes.

La música que en el principio crea “un ambiente romántico mesurado”, pasa a ejercer “un extraño y pesado magnetismo”⁴⁸⁸ sobre sus oyentes. Este entusiasmo culmina con la Quinta sinfonía de Beethoven: “El éxtasis de la tragedia” (LM, p. 322). En ese instante, la *ceremonia social* (un concierto de música clásica) se transforma en una *ceremonia ritual*.⁴⁸⁹

El público, hipnotizado, entra en un estado de convulsión colectiva y da inicio a la ceremonia del ritual báquico. La gente “ávida de escuchar” (LM, p. 320), hambrientos de música, ya que la Quinta del “sordo genial” (LM, p. 317) era “el plato fuerte” (LM, p. 317) de la velada. Se convierte en una multitud que avanza peligrosamente en dirección

⁴⁸⁸ Planells, Antonio. *Narración y música en ‘Las Ménades’ de Julio Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980, p. 610-611.

⁴⁸⁹ Encontramos la contraposición entre ceremonia social y ritual en diversos textos de los cuales ordenamos por fecha de publicación: Lagmanovich 1972, Planells 1973 y 1980, López 1995.

al Maestro y su orquesta. Impulsado por las ménades: la mujer de rojo, las hijas del doctor Epifanía, la muchacha histérica, la señora de Jonatán y las otras mujeres presentes en la sala.

La música provoca una “fantástica cópula”⁴⁹⁰. En la orgía báquica, el público convertido en una hembra, una bacante que grita de placer: “Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez, [...]. Y con él los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad” (*LM*, p. 323). Terminado el acto, la hembra devora al macho.

El clímax del acto amoroso culmina con la ingestión del maestro y sus músicos. El éxtasis empieza con un grito de mujer, “[u]n grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria” (*LM*, p. 322). La música y los aplausos cesan para dar lugar a los gritos que venían de todos lados, porque “de los palcos seguían saliendo gritos penetrantes que el público de la platea repetía y coreaba incansable” (*LM*, p. 326).

Los gritos forman parte del antiguo ritual dionisiaco. “El grito, nos recuerda Aliau, ha constituido la manifestación de la locura de las masas, incapaces de discriminar, arrebatados como ménades, como seguidores de Dionisos, por el furor báquico.”⁴⁹¹ En ese relato de Cortázar, los aplausos y los gritos suplantán a la música, son gritos de alabanza, de locura y de placer.

La multitud, poseída por una extraña fuerza, se abalanza en dirección al escenario, “el cuerpo del Maestro se perdió en un vórtice de gentes que lo envolvían y se lo llevaban amontonadamente” (*LM*, p. 324). Mientras “una multitud delirante rodeaba a

⁴⁹⁰ Planells, Antonio. *Narración y música en 'Las Ménades' de Julio Cortázar*. Op. cit., p. 612.

⁴⁹¹ Aliau, Magdalena. *Las Ménades: transmutación del arte*, en Cortázar, 1994. *Estudios críticos*. Op. cit., p. 23.

los violinistas, les quitaba los instrumentos (se los oía crujir y reventarse como enormes cucarachas marrones) y empezaba a tirarlos del escenario a la platea, donde otros esperaban a los músicos para abrazarlos y hacerlos desaparecer en confusos remolinos” (*LM*, p. 324).

En el final de la orgía antropófaga, los alaridos cesan. Satisfecha de sexo y saciada de hambre, la gente deambula por los pasillos del teatro como si estuviera embriagada, con la cara manchada de sangre y las ropas destrozadas. Intentan recomponerse, los hombres alisan el traje y se secan “las manos o la boca con el pañuelo” (*LM*, p. 326), las mujeres buscan espejos en sus carteras. En medio de todo eso, la mujer de rojo todavía estaba con sus seguidores, tenía la cara feliz de quien probó la mejor porción: “la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían” (*LM*, p. 326).

Así termina el ritual dionisiaco presidido por las ménades cortazarianas, las mujeres posesas por los espíritus orgiásticos. Dicho ritual había sido descrito por Frazer del siguiente modo:

...como mejor conocemos al dios Dionisos, o Baco, es en su personificación del vino y de la alegría desbordante producida por el jugo de la uva. Su culto frenético, caracterizado por los bailes desenfadados, música enloquecedora y borrachera, parece haber tenido su origen entre las tribus rudas de la Tracia, que eran notoriamente adictas a embriagarse. Sus doctrinas místicas y sus ritos extravagantes eran esencialmente extraños a la clara inteligencia y al temperamento sobrio de la raza griega. No obstante, como apelaba a esa ansia de misterio y a la inclinación a recaer en el salvajismo que aparecen innatas en la mayoría de los hombres, esta religión prendió como un incendio por Grecia...⁴⁹²

En este contexto, el narrador se figura como el representante de la raza griega señalada por Frazer. El incendio que el culto provocó en Grecia se asemeja al fuego frío

⁴⁹² Frazer, James George. Op. cit., p. 444.

de la música, fuego interior que arde desde adentro, dejando manar una llama invisible, sensaciones ocultas en los hombres. Dice el narrador que en la sala “el aire daba la impresión de estar incendiado pero con un incendio que fuera invisible y frío, que quemara de dentro afuera” (*LM*, p. 322).

Simbólicamente, el Dios del vino, representa la ruptura de las inhibiciones y represiones. Simboliza también las fuerzas oscuras que surgen en lo inconsciente. Dioniso preside los excesos causados por la embriaguez o el sexo, libera el costado irracional del hombre. Encarna “as forças de dissolução da personalidade: a regressão para as formas caóticas e primordiais da vida, que provocam as orgias; uma submersão da consciência no magma do inconsciente.”⁴⁹³

En muchas ocasiones está representado bajo la forma del toro que en el ritual es despedazado y devorado crudo. Según Frazer: “al desgarrar y devorar un toro vivo en su festival, los adoradores de Dionisos creían estar matando al dios, comiendo su carne y bebiendo su sangre.”⁴⁹⁴ En el relato de Cortázar la música es sin duda dionisiaca y aparece como un toro en el cual el maestro-matador clava su batuta: “el Maestro, igual a un matador que envaina su estoque en el toro, metía la batuta en el último muro de sonido y se doblaba hacia adelante, agotado, como si el aire vibrante lo hubiese corneado con el impulso final” (*LM*, p. 323).

Sin embargo, para el público, el Maestro y su orquesta son la propia música y por lo tanto son también representaciones del dios Dioniso, son el toro que debe ser desgarrado y devorado. Así, comiendo la carne del representante del dios, estaban alimentándose del propio dios.

Como ya dijimos más arriba, la ingestión de carne humana, de acuerdo con las costumbres de los pueblos primitivos, está relacionada con el ritual sagrado del sacrifi-

⁴⁹³ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 341.

⁴⁹⁴ Frazer, James George. Op. cit., p. 448.

cio. De acuerdo con Frazer, el sacrificio, la antropofagia y la teofagia forman parte del mismo ritual. Es una costumbre primitiva comer sacramentalmente la carne del dios. Muchas veces este dios está representado en forma de hombre, animal o pan: “Comiendo del cuerpo del dios, compartirá los poderes y atribuciones del dios. Y si el dios lo es del grano, éste será su propio cuerpo; si es un dios de la vid, el jugo de la uva será su sangre; de manera que comiendo el pan y bebiendo el vino, los fieles participan del verdadero cuerpo y sangre de su dios. Así, pues, beber vino en los ritos de un dios de la vid, como Dionisos, no es un de francachela, sino un sacramento solemne.”⁴⁹⁵

El hombre primitivo, según Frazer, creía que comer carne, sea humana o animal, significaba absorber de ellos sus cualidades: físicas, morales e intelectuales. Si el animal u hombre representa un dios, al alimentarse de su carne, el salvaje estaba absorbiendo no sólo sus virtudes sino también las de la divinidad que encarna. En este sentido, al alimentarse del Maestro y de la orquesta, el público estaba nutriéndose del dios que ellos representan.

El narrador no participa del desborde desenfrenado del público. Observa el espectáculo pasivamente sin interferir, a pesar de que en algunos momentos se siente tentado a hacerlo. Podemos decir que él se aleja del ritual dionisiaco porque quizás se siente más identificado con Apolo. En la mitología griega Apolo se encuentra enfrentado a Dionisio, es la razón contra el entusiasmo. Apolo es el dios de la música y de la poesía, es el que inspira a los artistas y adivinos. Representa el equilibrio emocional y la armonía de los deseos. Es el dios legislador que encarna los ideales de sabiduría. Es la unión entre la pasión y la razón.⁴⁹⁶

Para completar el análisis de este relato, podemos decir que se centra en el embate entre la razón y la emoción desenfrenada. Este enfrentamiento entre lo apolíneo y

⁴⁹⁵ Frazer, James George. Op. cit., pp. 565-566.

⁴⁹⁶ Cf. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., pp. 66-67; y Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Op. cit., pp. 35-38.

lo dionisiaco fue sintetizado por el escritor en su *Cuaderno de Bitácoras* de Rayuela. Allí, Cortázar discute el papel de la poesía en la literatura y por ende en la sociedad; retoma también el concepto de poesía/analogía/pensamiento mágico planteado en "Para una poética". Dice:

Es exacto que la poesía ha perdido terreno.

[...]

¿Ha sido reemplazada por otra instancia de la poesía?

No. [...]

¿Qué indica eso?

Que el Occidente sigue occidentalizándose.

Que la razón l'emporpe en todos los planos: literatura, arte [...], técnica, ciencia [...]

El Occidente renuncia cada vez más al mundo mágico, simpático, analógico.

[...]

¿Por qué ha ocurrido la muerte de la poesía-en-la-vida?

1) La desmesurada centrifugación del hombre: radio, TV, Comet, Sputnik, high fidelity, cinemascop, etc. En vez de enraizarnos (que es actitud, búsqueda y logro de poesía), en vez de buscar el Centro (Eliade), nos extendemos en mancha de aceite, nos trivializamos. Un poema exige siempre una solidarización momentánea para una confrontación. [...]

2) La 'kitsch', la desaforada conquista de la masa por el capitalismo en su última carrera. [...]

O sea que el Occidente sigue su tradición helénica de racionalismo, Apolo gana hoy este round de su lucha secular con Dionisos. Pero el hombre es más que el Occidente. Por no querer aceptarlo, el Occidente se está suicidando. La muerte de la poesía es una de sus necrosis.⁴⁹⁷

En el caso de *Las Ménades*, Dionisos gana la lucha contra Apolo, la emoción vence a la razón. El ritual dionisiaco se cumple a los ojos de un seguidor del dios Apolo que, sorprendido y escandalizado, no puede hacer nada para frenar la manifestación de salvajismo de la masa. Salvajismo impulsado por la música que funciona como un medio catalizador de liberación de los instintos animales en el hombre.

Si consideramos la oposición entre el civilizado y el salvaje, la razón y la emoción, Apolo y Dionisos en los tres cuentos aquí analizados, observamos que el salvaje

⁴⁹⁷ Cortázar, Julio. *Cuaderno de bitácora*, en *Rayuela*. Edición Crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1991], p. 471.

vence. En estos tres relatos, Cortázar expone su deseo de *desoccidentalizar* al hombre, liberarlo de la razón, hacerlo retroceder al pasado mítico, azteca o griego. Propone desandar el *camino equivocado* de la civilización y dejarse contaminar por el pensamiento primitivo.

Un dato interesante y que todavía hace falta acentuar es el punto de vista expuesto en los dos últimos relatos aquí analizados. En *El ídolo de las Cícladas*, el narrador en tercera persona se ubica en la conciencia del personaje, sabe lo que piensa y siente, llega al punto de que su voz se mezcla con la voz del otro. Mientras en *Las Ménades* el narrador es un testigo y relata desde afuera de la trama, aunque muchas veces parece no poder mantener su autarquía. Tanto el personaje del primer cuento como el narrador del segundo son representantes de la civilización occidental, ambos demuestran ser hombres civilizados, racionales, cultos e intelectualizados. Ambos se posicionan hegemónicamente frente al otro y se oponen al objeto narrado. Esto nos hace cuestionar porqué en la elección de Cortázar predominan narradores más cercanos a la cultura occidental. Cultura que él mismo intenta, si no destruir, por lo menos contaminar con el pensamiento primitivo. La respuesta a este cuestionamiento la encontramos en el libro de Graciela de Sola cuando aborda la búsqueda incansable de Oliveira en *Rayuela*, búsqueda que también es la del propio escritor. La crítica afirma:

Renegar un orden no significa renegar de todo orden. La obra de Cortázar es una flecha hacia la instauración de un nuevo orden, [...]. Para ello es preciso destruir, minar, pulverizar – con el humor, y a veces con la cólera – las viejas estructuras. Ello no impide a Cortázar ubicarse en la cúspide de ese edificio que quiere ver destruido. Su ubicación mental, su cultura, sus procedimientos (como él mismo, lucidamente, señala) lo ubican como un occidental. Pero el curso profundo de la historia habla por su boca al petitionar una etapa de apertura y conciliación para la humanidad.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 127.

Lo que dice sobre *Rayuela* es aplicable a toda su obra, pues en la búsqueda de nuevas formas de ver y entender la realidad, Cortázar no puede negar su pertenencia a la sociedad y la cultura occidentales. Quizás el hecho de crear personajes sumidos en la cosmovisión primitiva y de postular nuevas formas de ver, entender y sentir la realidad, revela su propia búsqueda en el camino de la *desoccidentalización* de occidente.

3. Concepción mágica del mundo: magas y hechiceras

First Witch. Thrice the brinded cat hath mew'd.
Second Witch. Thrice and once the hedge-pig whined.
Third Witch. Harpier cries 'Tis time, 'tis time.
First Witch. Round about the cauldron go;
In the poison'd entrails throw.
Toad, that under cold stone
Days and nights has thirty-one
Swelter'd venom sleeping got,
Boil thou first i' the charmed pot.
ALL. Double, double toil and trouble;
Fire burn, and cauldron bubble.

William Shakespeare. *Macbeth*.

La recuperación del pensamiento mágico en la literatura es anterior a Julio Cortázar; puesto que el ocultismo, lo onírico, lo mágico y lo sobrenatural ya estaban presentes entre los formantes del romanticismo, a fines del siglo XVIII, principalmente en la literatura gótica inglesa. Dichos aspectos fueron posteriormente rescatados y desarrollados por el movimiento surrealista.

Entre los antecesores de Cortázar, uno de los primeros escritores argentinos en aceptar esta concepción mágica del universo fue indiscutiblemente Jorge Luis Borges, quien introduce en su escritura la cábala, el esoterismo, el ocultismo y el mito. En su texto *El arte narrativo y la magia*⁴⁹⁹, fechado en 1932, señala el efecto que la palabra puede causar en la poesía generando una impresión de verosimilitud que va más allá de la imposibilidad del hecho que describe. La palabra instaura el ambiente mágico que devela lo oculto y secreto.

En ese artículo, Borges analiza una serie de textos donde el pensamiento mágico se hace presente. Entre otros menciona *The life and death of Jason* (1867) de William Morris y destaca la verosimilitud (o fe poética) peculiar en la poesía del escritor inglés.

⁴⁹⁹ Borges, Jorge Luis. *El arte narrativo y la magia*, en *Sur*. N° 5, año III. Buenos Aires, 1932, pp. 172-179.

Verosimilitud que disipa dudas y otorga al poema (o al texto) apariencia de veracidad. A través de las palabras del poeta, el lector es persuadido a compartir las imágenes de seres fantásticos (centauros y sirenas) como si pertenecieran al mundo real.

Este ordenamiento mágico del mundo observado por Borges en la poesía de Morris es aplicable a su propia poética. Borges, atribuyendo la siguiente frase a Mallarmé, afirma que es preferible sugerir un objeto a nombrarlo, sólo así se consigue mantener el aura de misterio que envuelve al nombre transformándolo en una palabra mágica que el lector va adivinando poco a poco. En la literatura, la magia es el ingrediente principal que proporciona una apariencia de verosimilitud.

Así como Borges, Cortázar busca ordenar su obra dentro de esta concepción mágica, que, a su vez, está más cerca de la cosmovisión del hombre primitivo que de la realidad de la civilización occidental. En el caso de Cortázar, además de la indiscutible presencia de Borges, especialmente en sus textos de los primeros años, tal concepción mágica provenga quizá de la generación del 40. Observando la relación entre Cortázar y los poetas de dicha generación, compartían la fe en una ordenación mágica del universo.

De acuerdo con Graciela de Sola, la poesía que caracterizaba a la generación del 40 era marcadamente elegíaca, buscaba filiación en poetas como Rimbaud, Keats, Valéry y otros similares, cuestionaba la existencia de una realidad compartida y buscaba refugio en el pasado y en paraísos lejanos, intentando rescatar el costado humano del hombre a través de la palabra. Sus poemas “[i]ntuyen, con diversas matizaciones de sentimiento y expresión, una ordenación mágica del universo, referida o no a una trascendencia. Expresan a menudo un contacto pleno, místico, con la realidad que en otros momentos aparece como irrecuperable y huidiza, marcada por el signo trágico del tiempo.”⁵⁰⁰ De este contacto surge el Cortázar de los primeros años, sobre el cual ya discu-

⁵⁰⁰ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 12.

rimos y en cuya obra se “va afirmando el desarrollo de una línea poética, de una concepción mágica y de una tensión erótico-mística que contradice o avasalla la razón y descubre otro modo de contacto con lo real.”⁵⁰¹

No podemos dejar de mencionar aquí que la concepción mágica del universo también tiene su vertiente en el surrealismo y sus prácticas. La magia surrealista puede observarse en una nueva manera de entender la realidad por medio de la exploración del costado oscuro y no racional del espíritu, con los experimentos místicos y el relato de los sueños. Los surrealistas también buscaban en las culturas primitivas y en las fuentes primigenias una forma de escapar del intelectualismo europeo y del racionalismo occidental. Para ellos, la magia fue fuente de inspiración poética. Magia y poesía son sistemas análogos de representación de la realidad y por lo tanto, según Víctor Bravo, “el hechicero y el poeta participan aquí de una misma sensibilidad que los lleva a la creación de realidades por la palabra.”⁵⁰²

El acercamiento entre magia y poesía postulado por el surrealismo, inevitablemente nos lleva nuevamente al ya mencionado texto *Para una poética*. Nos remite también a un escritor cubano contemporáneo de Cortázar y con quien encontramos ciertos puntos de contacto. Nos referimos a Alejo Carpentier quien, durante su estadía en Francia, mantuvo una estrecha relación con los surrealistas.

En el *Prólogo* de su libro *El reino de este mundo* (1949), Carpentier establece el concepto de *lo real maravilloso*. Allí, diserta acerca de la presencia de la magia en el imaginario de los pueblos latinoamericanos que, a la vez, impregna su literatura. En América Latina, sostiene el cubano, existe un acercamiento entre el mundo mágico y la realidad: ambos confluyen en una única visión del mundo. En este sentido, plantea que

⁵⁰¹ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 15.

⁵⁰² Bravo, Víctor. *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*. Caracas, Talleres de Arauco Ediciones, 1988, p. 20.

lo real maravilloso es patrimonio de toda América Latina y lo define del siguiente modo:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce de un modo de "estado límite". Para empezar la sensación de maravilloso presupone una fe.⁵⁰³

Carpentier entiende que lo maravilloso en la literatura debe deslumbrar al lector. Para que esto sea posible, es necesario que quién recibe el relato *crea* las palabras que han sido escritas. De otra manera, la magia no funciona. Para él, lo real maravilloso se encuentra en la vida del hombre americano cuya historia no es "sino una crónica de lo real maravilloso."⁵⁰⁴

Sin embargo, en ese mismo texto, Carpentier intenta tomar distancia de *lo maravilloso* postulado por los surrealistas. Para él, lo real maravilloso forma parte de la cotidianidad y de la fe de las gentes; es la esencia americana expresada a través de su propia literatura. Por lo tanto, se opone a aquel postulado de los surrealistas que, a su entender, es artificial, pues está engendrado en el descreimiento,⁵⁰⁵ constituyéndose así en una "artimaña literaria"⁵⁰⁶ de impresionante "pobreza imaginativa."⁵⁰⁷

⁵⁰³ Carpentier, Alejo. *Prólogo*, en *El reino de este mundo*, en *Obras Completas*. México, Siglo XXI, 1991 [1949], p. 15. Véase también: Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*, en *Tientos y diferencias*. Montevideo, Editorial Arca, 1967, pp103-121.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰⁵ En su texto *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Víctor Bravo encuentra un punto débil en este posicionamiento de Carpentier, cuando afirma que la fe americana se opone al descreimiento europeo. Para el crítico, tal postulado acentúa la supremacía del pensamiento europeo: "En *El reino de este mundo*, donde se despliega la fe que refiere el 'Prólogo', en las metamorfosis de Mackandal, la creencia de los negros en la salvación del líder (a pesar de haber sido testigos de la ejecución) los hace ver lo que no ocurre *realmente*, en tanto que detentadores de una visión ingenua, pura ciertamente, pero falsa, del mundo. La noción de fe como sostén de lo real maravilloso parece así corresponder a la visión europea que, desde el Descubrimiento, atribuye el don de la maravilla a nuestro Continente y lo puebla de 'buenos salvajes' que piensan como niños." (Bravo, Víctor. *Op. cit.*, p. 44.)

⁵⁰⁶ Carpentier, Alejo. *Prólogo*, en *El reino de este mundo*, en *Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 15.

De este modo, en la visión de Carpentier, la realidad mágica latinoamericana que transmite su literatura, presupone una fe por parte lector y también del escritor. En su texto *Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico*, Roberto González Echeverría señala que la “magia es el término usado por los pioneros de la etnología a finales del siglo XIX y principios del XX para describir creencias religiosas y rituales de gentes primitivas en los que el investigador no creía. El término es un instrumento que sirve para distanciar al observador de lo sobrenatural que describe desde una perspectiva europea, y para la comprensión de europeos.”⁵⁰⁸ El escritor cubano, según el crítico, se ubica del lado del salvaje, del creyente. Por este motivo, lo maravilloso es patrimonio de América y está presente en los latinoamericanos que creen en él. Carpentier es entonces uno de los que creen en la magia y por lo tanto “persigue lo maravilloso en las capas soterradas del ser hispanoamericano, donde todavía percuten tambores africanos y rigen hoscas amuletos indígenas; profundidades donde lo europeo es un vago recuerdo del porvenir.”⁵⁰⁹

El sintagma “real maravilloso” que aporta Alejo Carpentier, nos obliga a la comparación con el “realismo mágico” esgrimido por Arturo Uslar Pietri, en un texto publicado en 1948, *Letras y hombres de Venezuela*. Uslar Pietri se basa en el crítico de arte Franz Roh, quien utilizó esta designación para describir el arte posexpressionista. Lo que prevalece en su caracterización de realismo mágico (vinculado con el cuento venezolano) es la “consideración del hombre como un misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico.”⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Carpentier, Alejo. *Prólogo*, en *El reino de este mundo*, en *Obras Completas*. Op. cit., p. 14.

⁵⁰⁸ González Echeverría, Roberto. *Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico*, en *Revista Iberoamericana*. N° 86. Pennsylvania, Universidad de Pittsburgh, enero-marzo 1974, p. 26.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹⁰ Apud., Uslar Pietri, Arturo. *Realismo mágico*, en *Cuarenta ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 125.

Es cierto que “realismo mágico” y “real maravilloso” son nociones difíciles de separar conceptualmente, puesto que se confunden en algunos puntos.⁵¹¹ En este sentido, Roberto González Echeverría afirma que ambos sirven para un mismo propósito: indican “el dilema de la ubicación de América en la historia universal.”⁵¹²

El primer término, fundamentalmente, está asociado con la narrativa de Miguel Ángel Asturias, mientras el segundo, como hemos dicho, pertenece a Carpentier. Ambos estuvieron vinculados con el surrealismo europeo y ambos buscaban en sus respectivas literaturas “revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de América Latina.”⁵¹³ Sin embargo, para Asturias la realidad mágica se vale del surrealismo y del aprovechamiento de los motivos oníricos como forma de revelación de esta realidad, donde confluyen el sueño con los mitos y leyendas mayas. Por su parte, Carpentier se aleja de este movimiento como dijimos más arriba.⁵¹⁴

Retomamos otra vez el texto *Para una poética*. Allí, el autor compara al poeta con el primitivo, como ya hemos mencionado. Plantea que ambos desean poseer la realidad, el primero a través de la poesía y la metáfora (“*forma mágica* del principio de identidad”⁵¹⁵, distanciada de cualquier explicación científica), y el segundo a través de la magia. En este sentido, Cortázar termina afirmando que tanto el primitivo como el poeta ven el mundo analógicamente. La concepción mágica rige sus universos. No obstante, esta concepción mágica del mundo ha sido desplazada por el pensamiento racional en la actualidad. Dice Cortázar:

⁵¹¹ Para una definición detallada de ambos términos, véase: Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela latinoamericana*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, pp. 21-46.

⁵¹² González Echeverría, Roberto. *Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico*. Op. cit., p. 18.

⁵¹³ Uslar Pietri, Arturo. *Realismo mágico*, en *Cuarenta ensayos*. Op. cit., p. 123.

⁵¹⁴ Cf. Menton, Seymour. *Asturias, Carpentier y Yáñez: paralelismos y divergencias*, en *Revista Iberoamericana*. N° 67. Pennsylvania, Universidad de Pittsburgh, enero-abril 1969, pp. 31-52.

⁵¹⁵ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 269.

La evolución racionalizante del hombre ha eliminado progresivamente la cosmovisión mágica, substituyéndola por las articulaciones que ilustran toda historia de la filosofía y de la ciencia. En planos iguales (pues ambas formas de conocimiento, de *deseo de conocimiento*, son *interesadas*, apuntan al *dominio* de la realidad) el método mágico fue desalojado progresivamente por el método filosófico-científico.⁵¹⁶

Así, la magia fue sustituida por la ciencia. Hoy sólo restan vestigios de esta cosmovisión mágica: “Quedan las formas aberrantes, las recurrencias propias de un inconsciente colectivo que encuentra salidas aisladas en la magia negra o blanca, en las simbiosis con supersticiones religiosas, en los cultos esotéricos en las grandes ciudades.”⁵¹⁷

El hombre moderno renunció a esta concepción mágica del mundo en favor del pensamiento racional. La ciencia gana la batalla contra la magia, el mago es reemplazado por el filósofo y el curandero por el médico. Sólo el poeta logra sobrevivir a esta pugna y, a través de su palabra, de la poesía, puede restablecer la cosmovisión mágica del universo, “el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el ‘valor sagrado’ de los productos metafóricos.”⁵¹⁸

Saúl Yurkievich, en su artículo *Al unísono y al dísono*, reflexiona acerca de los diversos aspectos que caracterizan la obra de Julio Cortázar. El autor señala los pormenores que conforman esta cosmovisión, un mundo donde la realidad es intuitiva, o mejor, sentida por medio del conocimiento *simpatético* y sólo expresada en la analogía, la alusión, los mensajes cifrados que no pueden ser entendidos, decodificados a través del análisis racional o lógico. Yurkievich lo sintetiza de la siguiente manera:

Concepción mágica del mundo: la visión de la realidad como irreductible, ineludiblemente misteriosa. Piel legible, piel decible, entrañas escru-

⁵¹⁶ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 270.

⁵¹⁷ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 270.

⁵¹⁸ Cortázar, Julio. *Para una poética*, en *Obra Crítica / 2*. Op. cit., p. 270.

tables pero ininteligibles, inefables. Epidermis provisoria y precariamente codificable. Realidad profunda: la determinante, la decisiva: evidencia intuitiva (conocimiento simpatético, sensosentimental) sólo verbalizable por alusión: realidad vislumbrada a través de señales intermitentes, anuncios repentinos, mensajes cifrados: no puede interpretarse por vía intelectual, analítica, kantiana, sino mediante una apertura-entrega capaz de superar las categorías lógicas: vía supralógica: por medio de una ampliación de la capacidad perceptiva, por un acrecentamiento de la experiencia posible.⁵¹⁹

Para ilustrar el universo mágico cortazariano nos detendremos en las magas que habitan su escritura.

La obra de Cortázar ha sido fecunda en la descripción y desarrollo de personajes tales como magas y hechiceras; mujeres que de algún modo se opusieron al pensamiento *civilizado* y dominado por la razón. Mujeres entregadas a sus sentimientos, a sus deseos, a la intuición y a su instinto. Brujas perseguidas por los protectores del pensamiento racional que, una vez descubiertas, eran quemadas en las hogueras de inquisiciones incuestionables. Estas mujeres, y lo que ellas representan, han sido las magas, ménades, circes y brujas de Julio Cortázar.

Su más conocida hechicera es evidentemente la Maga, figurada como la antítesis y a la vez complemento de Oliveira. Ella es sentimiento y él razón. Ella es la intuición, instinto y sentido común; él es el intelecto, conocimiento e inteligencia. Ella es *primitiva*, él civilizado. En su texto sobre los dobles en Cortázar, Ana María Barrenechea nos muestra a la Maga como el doble complementario de Oliveira y los define de acuerdo con el siguiente juego de oposiciones: "ignorancia/saber, intuición/razón, vida/no vida, consciencia/inconsciencia, naturaleza/cultura, materia/espíritu, concreción/ abstracción."⁵²⁰

⁵¹⁹ Yurkievich, Saúl. *Al unísono y al disono*, en *Julio Cortázar mundos y modos*. Barcelona, Minotauro, 1994, p. 251.

⁵²⁰ Barrenechea, Ana María. *Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela*. Op. cit., 812.

Tales atributos certifican el carácter primitivo de la Maga, una rioplatense como el protagonista de *El ídolo de las Cícladas*. Ella es entonces “una *bonne sauvage* (j) que *Rayuela* hace emigrar de los barrios montevidéanos hacia la civilización parisiense.”⁵²¹ Un personaje oriundo de la mágica América Latina, recordando una vez más las palabras de Sarlo y Altamirano, donde toda ubicuidad es posible, donde el límite entre lo real e irreal se esfuma, donde el pensamiento primitivo se resiste a civilizarse.

La Maga hechiza a Oliveira. Él es el poeta y ella es su musa inspiradora. Sin embargo, a pesar de ser él quien esgrime la *profesión* de poeta, es ella quien está más cerca del poeta-primitivo expuesto por Cortázar en *Para una poética*. Ella se aproxima a nuestra concepción del poeta primitivo por su capacidad de comprender analógicamente el mundo que la rodea. El pensamiento primitivo sobrevive en ella, en su concepción mágica del mundo y de la vida.

La Maga es inocente e inculta, pero posee una sabiduría que no podemos encontrar en los libros, ni en la instrucción, ni en la intelectualidad, ni en la enciclopedia. Tiene dificultad para entender ideas abstractas, se expresa con un lenguaje sencillo, pero sin embargo sus palabras “se tiñen de magia y de significados misteriosos.”⁵²² Desde su inocencia, logra percibir la fuerza poética presente en la palabra y en el mundo. Como los magos, ella juega con la ilusión, transformando y relativizando la realidad cotidiana. A sus ojos, todo es simple: las personas, los acontecimientos y el mundo. Para ella, hay una realidad mágica que subyace escondida de la realidad sensible.

Su inocencia se asemeja a la de un niño, como nos advirtió Arrigucci Jr, al hablar del primitivismo en el mundo-Maga. Este crítico también encuentra en la relación entre la Maga y Oliveira el deseo de suprimir la razón para suplantarla por la búsqueda de la totalidad del ser, sólo posible en la participación del uno en el otro:

⁵²¹ Concha, Jaime. *Criticando Rayuela*, en Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1991], p. 740.

⁵²² Picón-Garfield, Evelyn. *¿Es Cortázar un surrealista?* Op. cit., p. 116.

...a primitividade da Maga-Babilônia, [...], integrada na totalidade das coisas, não apenas acentua o inconformismo de Oliveira com relação ao universo instaurado pela *razón razonante*, governadora absoluta dos rumos da cultura ocidental e dele próprio, mas também reaviva nele o desejo, mal sufocado por séculos de submissão exclusivista ao poder racional, de ser plenamente. Por isso, do ângulo de visão desse protagonista-narrador, a relação com a Maga se transforma numa busca de participação no outro, numa posse física que se quer metafísica, numa tentativa de eliminação da dualidade e conseqüente fusão na totalidade: a volta ao re- gaço da nebulosa primordial.⁵²³

En su *Cuaderno de bitácora* donde encontramos las anotaciones de Cortázar sobre la génesis de cada personaje, lo que cada uno puede decir, pensar y sentir, La Maga es delineada de la siguiente forma:

LA MAGA

Canta. Quiere (vagamente) ser cantante de cámara.

La 'caridad'. La palabra evoca su relación especial con las cosas. Sus problemas: no puede guardar un pullover del revés, los colores y las formas rigen en ella de un modo especial. Necesidad de tocar ciertas cosas, de colocar los muebles en cierto orden.

Las plantas.⁵²⁴

Aquí, Cortázar parece ir armando el personaje como quien junta las piezas de un rompecabezas. Expone su situación y su relación mística con los objetos. Para ella, las palabras no sólo sirven para designar las cosas, hay además un significado mágico presente en cada una de ellas. En su mundo, las supersticiones establecen el orden de las cosas. Como el hombre primitivo que describimos anteriormente, la Maga participa de la esencia de las cosas: "La Maga: Sentirse flor, sentirse gato, sentirse aire."⁵²⁵ En oposición a ella, Cortázar delinea el perfil de Oliveira. Ambos son como las dos caras de la misma moneda. Los define del siguiente modo:

⁵²³ Arrigucci Jr, Davi. *A destruição arriscada*, en Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1991], p. 820.

⁵²⁴ Cortázar, Julio. *Cuaderno de bitácora*, en *Rayuela*. Edición crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1991], p. 482.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 484.

Oliveira

Empiezo a verlo – a verme. Tenía que ser. Oliveira sube una escalera. Se siente como el bicho que recorre el canto de / *la medalla* / la moneda.

De mi lado el reverso: la Maga

La dimensión poética (esa maravillosa entrega a los textos, a los cuadros poéticos, / *al jazz* / a los azares de la calle, a las suertes mágicas, al modo surreal de vida)⁵²⁶

En esta pareja antitética, el mundo de Oliveira es lucidez y consciencia, mientras el mundo-Maga es desorden e insensatez. Para ella, “[I]a lucidez, la conciencia, no son vida. / *Sino* / La vida más viva es la más espontánea e inconsciente (la Maga, Traveler).”⁵²⁷ Al contrario de Oliveira, ella vive en un mundo analógico y fantástico. Un mundo verdaderamente mágico. Oliveira se opone a esta concepción de la realidad. En las anotaciones de Cortázar encontramos un fragmento que expone una especie de reflexión del personaje sobre su modo de ver y de sentir la realidad:

No tenés suficiente fantasía. No te tirás a fondo en la analogía

Vivir absurdamente para acabar con el absurdo
(lo piensa Oliveira)⁵²⁸

Mientras Oliveira es el representante del hombre civilizado, la Maga es primitiva. Ella es la magia, la poesía, la música y el absurdo. En los primeros capítulos de *Rayuela*, Oliveira, intentando reconstruir su imagen en la memoria, se encarga de definirla. En sus palabras, ella es etérea como el aire con “su silueta delgada”⁵²⁹ y “[s]u fina cara de translúcida piel” (*RY*, p. 11). Su cara es una superficie que tanto deja entrever lo que guarda dentro cuanto reflejar aquello que se enfrenta con ella. Es entonces transparencia y reflejo. Es “torpe y distraída y [vive] pensando en pájaros pintos o en un dibujito que

⁵²⁶ Ibid., p. 486.

⁵²⁷ Ibid., p. 481.

⁵²⁸ Ibid., p. 484.

⁵²⁹ *Rayuela: RY*, p. 11.

hacían dos moscas en el techo del coche” (RY, p. 11). Vive como si estuviera en otra dimensión de la realidad, una realidad mágica e inalcanzable para Oliveira.

Ella es el espejo que refleja la imagen de Oliveira. Un espejo donde él logra verse a sí mismo, como dijo Sosnowski:

Ante la Maga, que vivía, que era – Oliveira pensaba, se reducía al intelecto. La Maga era la manifestación de un modo de vida que rechazaba todo lo aceptado por los órdenes positivistas. Ella era un espejo que reflejaba una imagen acusadora contra el intento de intelectualizar la realidad. Frente a ella Oliveira se reconoce y ve que su orden no sirve. Al enfrentarse con nuevas posibilidades de vivir, él niega la supremacía de la ordenación racional de la realidad.⁵³⁰

Para Oliveira, el mundo Maga “era la torpeza y la confusión pero también hechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil” (RY, p. 13). Es un mundo mágico, absurdo, lúdico y sorprendente. Es un mundo supersticioso y fantástico, donde el sujeto se confunde con el objeto y las analogías más insólitas son posibles: “La Maga era de las pocas que no olvidaban jamás que la cara de un tipo influía siempre en la idea que pudiera hacerse del comunismo o la civilización cretomicénica, y que la forma de sus manos estaba presente en lo que su dueño pudiera sentir frente a Ghirlandaio o Dostoievski. Por eso Oliveira tendía a admitir que su grupo sanguíneo, el hecho de haber pasado la infancia rodeado de tíos majestuosos, unos amores contrariados en la adolescencia y una facilidad para la astenia podían ser factores de primer orden en su cosmovisión” (RY, p. 23).

Ella sustituye la ignorancia por la sensibilidad y el encantamiento. Ve las cosas de modo diferente a los demás, especialmente en lo referente a Oliveira y a los miembros del Club de la Serpiente. Su falta de instrucción la distancia enormemente del gru-

⁵³⁰ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit., p. 124.

po, mientras ellos viven en un mundo retórico hecho de pensamientos y palabras, ella pasea por un mundo maravilloso, el mundo Maga. Un mundo mágico que, de acuerdo con Saúl Sosnowski, “se rige por leyes que la razón no puede fijar.”⁵³¹

Ella es dueña de un conocimiento que va más allá de la inteligencia, puesto que su irracionalidad la acerca al “centro” que ellos, Oliveira más que nadie, tanto anhelaban alcanzar. Ella podía no entender las cuestiones filosóficas y metafísicas que discutían, pero era la única que podía llegar al *Absoluto*: “Era insensato querer explicarle algo a la Maga. Fauconnier tenía razón, para gentes como ella el misterio empezaba precisamente con la explicación. La Maga oía hablar de inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos que le cortaban la metafísica a Gregorovius. Al final llegaba a convencerse de que había comprendido el Zen y suspiraba fatigada. Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente” (*RY*, p. 29).

La Maga es pureza, sencillez e ingenuidad. Es un “ser espiritual [que] muta en pura Naturaleza, es la antítesis de toda vida cultural y representa la supremacía victoriosa de la vida frente a un intelectualismo que se juzga estéril.”⁵³² Más que una *buena salvaje* (como nos advirtió Jaime Concha), la Maga es una hechicera que encanta y enamora a los hombres. Su sobrenombre remite a estos seres con poderes sobrenaturales que, habiendo pactado con las fuerzas ocultas, utilizan la magia en contra de sus enemigos. Haciendo justicia a su alias, la Maga practica magia-negra contra Pola, su adversaria en el amor de Oliveira. Celosa de su rival, ella pincha una muñeca de cera con alfileres, creyendo que le haría daño toda vez que este objeto la representaba.⁵³³ Ella cree en

⁵³¹ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit., p. 122.

⁵³² Concha, Jaime. Op. cit., p. 740.

⁵³³ Según Frazer, uno de los principios de la magia se basa en la idea de que “lo semejante produce lo semejante”. Siguiendo este razonamiento, el mago imita una acción para que ésta se repita, por eso cree que si daña una imagen que representa su enemigo, este sentirá en su cuerpo el mismo daño que su imagen. El mago deduce que al imitar determinada acción está provocando determinados efectos, es decir,

el poder de la magia, aunque en el fondo lo dude, por eso dice: “—Pola se va a morir — dijo la Maga—. No por los alfileres, eso era una broma aunque lo hice en serio, créame que lo hice muy en serio. Se va a morir de un cáncer de pecho” (*RY*, p. 120).

A diferencia de Oliveira que se aleja del objeto para observarlo mejor, la Maga se confunde con el objeto, como el poeta cortazariano. Oliveira es, en las palabras de la Maga, un testigo que observa el cuadro de lejos sin entrometerse ni meterse en él: “Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza” (*RY*, p. 24).

En cambio, ella no necesita alejarse del objeto pues, en su inocencia lúdica, está dentro del objeto contemplado y no necesita verlo para creer. Sobre esto, reflexiona Oliveira: “Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen: exactamente eso,…” (*RY*, p. 25). Los ríos metafísicos que Oliveira intenta describir y definir, ella, sin conceptualizarlos, los nada libremente: “Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada” (*RY*, p. 87).

En estos ríos, Oliveira no sabe nadar porque está siempre preocupado por analizar y comprender, su inteligencia le impide el acceso a nuevas formas de percepción.

cree que al dañar la imagen de una persona, estaría lastimando a ella y afectándola en la misma proporción. (Frazer, James George. Op. cit., pp. 33-71.)

Por otro lado, ella forma parte del universo metafísico, posee una percepción diferente del mundo y de las cosas. Como dijo García Canclini, Oliveira “es un intelectual parálitico, exiliado de muchas cosas pero sobre todo de la acción.”⁵³⁴ No consigue ver con los ojos de la Maga. Quiere ser poeta, pero su racionalidad no le permite comunicarse afectivamente con el objeto de su canto. Por eso, la Maga afirma: “Sos como un médico, no como un poeta” (RY, p. 73). Su objetividad aniquila sus sentimientos.

La Maga admite desconsoladamente: “yo no sé pensar” (RY, p. 119). Sin embargo, no necesita *saber pensar* para nadar en los ríos metafísicos. Ella sustituye la facultad del pensamiento por los sentidos, como advierte Oliveira: “el tacto que reemplaza las definiciones, el instinto que va más allá de la inteligencia. La vía mágica, la noche oscura del alma” (RY, p. 81). Oliveira nota que la sabiduría y la razón le impiden el acceso a estos ríos, por eso dice: “No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas” (RY, p. 87). Él desea ver lo que sus ojos ven: “Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos” (RY, p. 88).

Oliveira sabe que la Maga es la única que tiene libre acceso al centro. Él desconfía de la inteligencia como forma que llegar al *kibuts del deseo*. Tal vez renunciar la inteligencia no sea la forma, pero habría que emplearla de otro modo; es lo que le dice Oliveira a Gregorovius:

— ¿Renunciando a la inteligencia? — dijo Gregorovius, desconfiado.
— No sé, tal vez. Empleándola de otra manera. ¿Estará bien probado que los principios lógicos son carne y uña con nuestra inteligencia? Si hay pueblos capaces de sobrevivir dentro de un orden mágico... Ciertamente que los pobres comen gusanos crudos, pero también eso es una cuestión de valores (RY, p. 141).

⁵³⁴ García Canclini, Néstor. *Una antropología poética*. Op. cit., p. 49.

Entonces, habría que buscar una forma de que el absurdo no parezca tal, hay que intentar otro camino, hay que salir del estancamiento, de la parálisis que impide el acceso a lo *Absoluto*, al “[e]je, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea” (RY, p. 20). En este sentido, Oliveira termina por concluir que el pensamiento obstaculiza el acceso al centro: la insensatez, a su entender, tal vez sea el único camino posible.

Como los magos que en el final del espectáculo inexplicablemente desaparecen delante de los ojos extasiados de los espectadores, la Maga se esfuma, dejando a Oliveira con la esperanza y la incertidumbre a la vez, de un posible reencuentro: “¿Encontraría a la Maga?” (RY, p. 11) piensa Oliveira. La desaparición de la Maga deja en Oliveira – y también en el lector – la impresión de poder encontrarla en cualquier esquina de cualquier calle de cualquier lugar.

No podemos abandonar *Rayuela*, sin mencionar la relación amorosa y sexual entre ambos. Este vínculo es comparado con el amor avasallador entre Pasifae y el toro enviado por Poseidón, un hermoso toro salido del mar para ser sacrificado por el Rey Minos. El sexo entre los personajes es voluptuoso, orgiástico, salvaje, animal, liberado de cualquier prejuicio o tabú:

Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel (RY, p. 32).

El sexo es el éxtasis, es el puente a lo *Absoluto*. Por eso, Oliveira confiesa que le gusta hacer el amor con la Maga porque es un momento sublime, “era como un despertarse y conocer su verdadero nombre” (RY, p. 32). Para Oliveira, el amor es un pasaje, una forma de liberación, una ceremonia ontológica, experiencia mística que le hace recordar al hombre su condición animal: “Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua” (RY, p. 350).

En el pasaje citado más arriba, Oliveira se convierte en el toro que enamora a la Maga-Pasifae. La Maga entonces encarna a la madre del Minotauro. Este mito ha sido reescrito por Cortázar algunos años antes en el monstruo-poeta de *Los Reyes*. Monstruo libre de las trabas del pensamiento lógico y que pudo, en la oscuridad del laberinto, cantar su poesía. Anacrónicamente, o quizás mágicamente, la Maga es la progenitora del monstruo-poeta, es Pasifae. Ambas son hechiceras, así como también lo es Circe, la hermana de Pasifae. Por otro lado, la Maga y Pasifae tienen otro punto en común, además de la hechicería: los celos.⁵³⁵ Fue enceguecida por sus celos, que la Maga desplegó sus artes de hechicera contra Pola. Si la Maga encarna esta figura de la mitología griega, podemos decir que Delia-Circe es su hermana y, por ende, antecesora de la Maga. Es entonces heredera de la hechicería de la Circe cortazariana, sobre quien hablaremos a continuación.

A partir de este punto, nos correremos del análisis de estas dos magas de Cortázar para dedicarnos a otra: a Paula, su primera bruja, la hermana mayor de Delia y de la Maga.

⁵³⁵ “Se atribuía a Pasifae un temperamento muy celoso, así como artes de hechicería, semejante a las de su hermana Circe y de su sobrina Medea, hija de Eestes.” (Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Op. cit., p. 412.)

El cuento *Bruja*, como dijimos antes, fue uno de los primeros publicados por Cortázar. Apareció por primera vez en 1944 en el *Correo Literario*. Esta publicación estuvo a cargo de Arturo Cuadrado, el entonces director de la revista y a quien el propio Cortázar regaló el cuento según afirma en una entrevista concedida a Omar Prego⁵³⁶. En la mencionada entrevista, asevera que este relato debió ser incluido en *Bestiario*, pero terminó por no hacerlo ya que para él no estaba al mismo nivel que los demás del mencionado volumen. La vieja cuestión de la autocrítica en la que Cortázar hace hincapié. Además, insiste que este relato cerraba un ciclo anterior y por lo tanto no debía figurar en *Bestiario*. Cerraba al parecer la época de formación del escritor. Sin embargo, ya se pueden percibir allí rasgos que marcarían la posterior escritura de Cortázar, uno de ellos se refiere a su preferencia por brujas, magas y hechiceras.

Al parecer, por muchas décadas no se tuvo noticia de este cuento, el cual fue rescatado en los años 70 por la revista *Caravelle*⁵³⁷ donde fue reeditado con el consentimiento del escritor. Más tarde, este relato ingresó en el primer tomo de los *Cuentos Completos*, formando parte del volumen, hasta entonces no publicado, *La otra orilla*.

La reedición de *Bruja* en la revista *Caravelle* venía acompañada por una nota introductoria firmada por Jean Andreu.⁵³⁸ La nota, bajo el título: "El primer aquelarre de

⁵³⁶ Cf. Prego Gadea, Omar. Op. cit., p. 67. En otra entrevista, Cortázar cuenta a Osvaldo Soriano, cómo el relato *Bruja* logró sobrevivir al olvido: "– ¿Qué fue de esos cuentos que le gustaban a Paco? ¿Publicaste alguno? – Hubo un cuento de toda la serie que sobrevivió, los demás los destruí. Porque yo fui muy crítico en ese sentido, y me negué a publicar hasta muy tarde. Mi primer libro sale en el año 51, cuando me vengo a Europa y yo tenía en ese momento 36 años. Pero un cuento quedó, que se llama "Bruja". Sobrevivió porque le había gustado mucho a Arturo Cuadrado, que era un español exilado en la Argentina, muy simpático, que tenía una editorial que se llamaba *Nova* y dirigía la revista *Cabalgata*, donde yo hacía críticas de libros. Arturo vio ese cuento y me lo pidió. Yo lo releí y pensé que podría salvarse. Es un cuentito que está afuera de mis libros, pero yo lo reivindicó de toda esa serie que le gustaba a Paco. Y ahora sé por qué le gustaban a Paco: tal vez fui un poco injusto en destruirlo, aunque no hubiera podido salvarse, pero yo ya estaba en pleno terreno fantástico y algunos -todavía me acuerdo del tema de los cuentos- eran muy fuertes en materia fantástica y eso lo fascinaba a él." (Entrevista realizada por Osvaldo Soriano en París en 1983, disponible en el site: http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/soriano.htm)

⁵³⁷ *Caravelle*. Nº 31. Toulouse, Presses de Maurice Espic, 1978, pp. 181-187.

⁵³⁸ Al referirse a la primera publicación de este relato, Jean Andreu, expone la importancia de la revista *Correo Literario* de Buenos Aires para los escritores en los años 40. Dice: "*Correo Literario* es una de las muchas revistas que aparecen en Buenos Aires por los años 40 y que dan asilo a toda una generación de escritores argentinos que ya no se reconocen en la Argentina de la 'década infame' y que se sienten huér-

Julio Cortázar”, sugería una reunión de brujos. En las noches mágicas, el mentor Cortázar se reunía con sus brujas preferidas a practicar hechicería y materializar sus cuentos. Andreu reconoce a Paula, el personaje principal de *Bruja*, como la antecesora de Delia-Circe y de la Maga. La describe como la “Circe pampeana”, “Pigmalión mujer”, “primer avatar de la Maga”⁵³⁹. También señala la importancia de este cuento para la comprensión de la cuentística futura del escritor, pues, dice Andreu, “*Bruja* opera a la distancia como un retorno a la semilla, como piedra filosofal de la cuentística cortazariana, como materia embrionaria de los futuros relatos.”⁵⁴⁰

En un texto posterior, “La ‘Bruja’ nuclear de Julio Cortázar” (1985), Andreu describe a *Bruja* como “un cuento mágico en la medida en que lo extraordinario y lo irracional se mezclan con lo lúdico y lo poético.”⁵⁴¹ Ahí, el crítico retoma ciertas ideas anticipadas en la nota introductoria que mencionamos más arriba. Refuerza la idea de que este cuento es un texto fundador de la obra futura del escritor, pues, en sus palabras, *Bruja* es “de algún modo el boceto, el cañamazo o el vivero de algunos textos ulteriores.”⁵⁴² En este sentido, encuentra cierta relación entre *Bruja* y el resto de los cuentos de *Bestiario*. En *Circe* la cercanía es más estrecha, puesto que en ambos cuentos son brujas las protagonistas con quienes Cortázar comparte los aquelarres. Ellas son hechiceras, la primera es “benévola e inocente”, mientras la otra es “mucho más ambigua y fatal.”⁵⁴³ A las dos les gusta inventar, o fabricar, bombones, la primera por el placer de saborearlos, la otra con el propósito de envenenar a sus novios.

fanos de la Europa en guerra. En *Correo Literario* escriben Alberto Girri, E. González Lanuza, Ernesto Sábato, Eduardo Jonquieres y Homero Manzi, junto con Rafael Alberti y Octavio Paz. Y, por primera vez, un narrador desconocido que firma Julio F. Cortázar.” (Andreu, Jean. *El primer aquelarre de Julio Cortázar*, en Caravelle. N° 31. Toulouse, Presses de Maurice Espic, 1978, p. 180.)

⁵³⁹ Ibid., p. 180.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 180.

⁵⁴¹ Andreu, Jean. *La ‘Bruja’ nuclear de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p.60.

⁵⁴² Ibid., p. 63.

⁵⁴³ Ibid., 62.

Paula es entonces la primera bruja de Cortázar. A diferencia de las brujas que habitan el imaginario de las gentes, la bruja-Paula no tiene nada de maléfica ni de amenazadora, no se desplaza montada en una escoba voladora ni tiene una verruga en la nariz. Es descripta como “una muchacha triste, buena, sola. Tiene veinticinco años, terrores nocturnos, algo de melancolía.”⁵⁴⁴ Es una joven tímida y romántica que lee literatura rosa y teje pulóveres, mañanitas y mantas que se acumulan en los placares.

Se dice que las brujas son seres con poderes extraordinarios que, a través de ritos o recetas mágicas, pueden conseguir determinados beneficios o hacer que sus enemigos padezcan algún maleficio. La bruja-Paula posee los poderes sobrenaturales que caracterizan a las brujas. Es capaz de materializar sus más extraños o exquisitos deseos. Puede hacer aparecer de la nada desde una caja de ricos bombones hasta una asquerosa mosca en el centro de un plato de sopa, puede concebir una casa o un marido. Paula es la bruja de su pueblo, pero es una *bruja buena* que no hace ninguna maldad a nadie. Usa su magia solamente para satisfacer sus antojos.

Como en la preparación de mágicas recetas, en la materialización de sus deseos también se cumple con un ritual mágico: primero es una *tentación* tan “intensa hasta darle nauseas,” después “concentra su deseo en los ojos, [...], toda ella se lanza tras su mirada hasta sentir de sí misma como un vacío, un gran molde hueco que antes ocupara, una evasión total que la desgarrar de su ser, la proyecta en voluntad...” (*BJ*, pp. 67-68) Así, nace su objeto de deseo.

Ella vive en un pueblo de provincia, quizás como aquellos donde Cortázar vivió a fines de los años 30 y principios de los 40. Al considerar el año en el que fue escrito este relato (1943), es imposible no relacionar la locación del texto con la experiencia del propio autor en las pequeñas ciudades de la provincia de Buenos Aires. Ciudades donde

⁵⁴⁴ *Bruja: BJ*, p. 66.

nadie es anónimo, donde todos se conocen y se sabe de la vida de cada uno; por eso Paula se cuida de no levantar demasiada sospecha sobre su condición sobrenatural.

Paula es una mujer solitaria, no tiene familia, sus padres y su viejo tío, a quienes ella “siente altísimos, lejanos, imposibles” (*BJ*, p. 67), ya se han muerto. Las causas de la desaparición de éstos no están ni siquiera insinuadas en el cuento. Sin embargo, nos preguntamos si fue ella quien los hizo desaparecer. Se libró de ellos para estar sola y poder entonces materializar sus mezquinos deseos. Por eso, hay momentos en que parece disfrutar de su soledad. No quería que nadie cuestionara su condición de bruja.

Paula tiene pocos amigos, vive recluida en su casa, no quiso “adaptarse al pueblo” (*BJ*, p. 67), a participar de los rituales pueblerinos, le gusta practicar otros rituales, el de concreción de sus caprichos. Prefiere el aislamiento y la seguridad de su hogar a los paseos en la plaza. Se aleja de la gente porque tiene miedo de que descubran su secreto. Ha tenido varios pretendientes: rechazó a todos por temor, pues “[u]n amante del pueblo hubiera preguntado, inquirido hasta descubrir, más allá de la sonrisa, el poder de la bruja. Entonces hubiera sido el terror, la persecución, la locura” (*BJ*, p. 70).

El temor es una constante: “Toda su vida ha tenido miedo” (*BJ*, p. 67). Teme que descubran sus poderes mágicos y que sepan de sus artes. Conoce a su pueblo, sabe que “[n]adie cree en las brujas, pero si descubren una la matan” (*BJ*, p. 67). Si la gente se entera que es una bruja, la acosarían hasta terminar con su vida. Como cazaron y mataron hechiceras en el pasado, quemadas en las hogueras de la inquisición. Paula teme ser condenada al infierno por su “pueblo cristiano” (*BJ*, p. 71) y tradicional. Sabe que si la descubren la castigarán: “Para las brujas, el infierno” (*BJ*, p. 69).

Intenta ser cuidadosa, sabe que sus vecinos tienen ojos vigilantes, saben todo lo que pasa. Sin embargo, su estilo de vida despierta la desconfianza de las mujeres del pueblo que cuestionan el misterio que la envuelve; tejen conjeturas sobre su vida amo-

rosa y la existencia de un amante, pues “el origen de tan insólito bienestar les es incomprendible” (*BJ*, p. 69). La prostitución sería la única explicación lógica en una muchacha sin “fortuna en la familia” (*BJ*, p. 68), “pero el amante no habita el pueblo, eso es seguro; y Paula no se aleja casi nunca de su residencia” (*BJ*, p. 69). Ella es blanco de comentarios, sospechas y envidia, pues “hay quienes aspiran a que Paula se corrompa en la soledad de su casa, libre y abandonada como su vida” (*BJ*, p. 71). Los chismes de la gente del pueblo incrementan todavía más el misterio del que Paula disfruta apaciblemente. Unos pocos amigos la visitan para investigar su vida en busca de una explicación para tanto confort, pero “como ella era la discreción misma, los visitantes bebían su té y se marchaban de la residencia sin descubrir nada nuevo” (*BJ*, p. 70).

El pueblo la condena con la mirada y con comentarios maliciosos. Sin embargo, ella piensa que lo que está haciendo no es ningún crimen ni yerro pues “El anillo, el vestido azul, todo estaba bien; no había pecado en desearlos” (*BJ*, p. 68). Sin embargo, su actitud hiere a la moral cristiana de los lugareños. Quizás no la condenen al infierno, pero sí a la soledad eterna: “Lo que se elige en ese mundo ha de mantenerse en el otro” (*BJ*, p. 71), éste es el lema de la ciudad.

El miedo la lleva a querer huir del pueblo, ir a la cosmopolita ciudad de Buenos Aires donde nadie la conocería y sus poderes mágicos pasarían desapercibidos. Sin embargo, “su razón dice que mientras se lleve a sí misma consigo el miedo ahogará su felicidad en todas partes” (*BJ*, p. 69). Paula razona a la hora de decidir. Sabe que la están vigilando, por eso tiene que cuidarse del castigo de las brujas. Ella por serlo también, estaba condenada al encierro, a la soledad y a vivir de incógnito. Por ser maga tiene que esconderse y ocultar su hechizo.

El viejo dicho que afirma que nadie cree en las brujas, pero es cierto que ellas existen, habita el imaginario de las gentes desde antaño. Las brujas pueblan las historias

de terror, de hadas, de magia, las tragedias de Shakespeare, los cuentos maravillosos. Son personajes míticos, pero también *reales*. Desde la Edad Media, las brujas fueron consideradas seres maléficos y por este motivo perseguidas, expulsadas de la sociedad y eliminadas. Necesitaban destruir a la bruja para que su magia fuera neutralizada. Se decía que las brujas hacían cultos al demonio a quien debían sus poderes. Este también fue uno de los motivos de la cacería desatada sobre las brujas por parte de las sociedades cristianas.

En las culturas primitivas, la hechicería era la explicación para todos los acontecimientos extraordinarios y el hechicero era el responsable de tales hechos. Según el estudio de Lévy-Bruhl, la hechicería está presente en todas las sociedades arcaicas, el hombre primitivo teme a sus poderes maléficos, por eso los hechiceros son cazados y muertos no solamente por el mal ya hecho sino también como forma de prevención a daños que podrían causar en el futuro. La hechicería era una amenaza constante y, por este motivo, la única forma de librarse sería matando al hechicero.⁵⁴⁵

Las brujas simbolizan los poderes del instinto, energías no disciplinadas que se contraponen a los intereses la sociedad.⁵⁴⁶ En este sentido, Paula se siente “Dueña del mundo” (*BJ*, p. 69) y por este motivo todos sus caprichos deben ser realizados. Ella obedece a sus deseos, la tentación es más fuerte que la razón. Este modo de ser, llega hasta el punto de materializar y dar vida a un objeto, una muñeca, un ser inanimado que su ambición transformó en una persona, “una mujer que su extravío acaba de crear” (*BJ*, p. 68). Su error fue dejar a la locura comandar su racionalidad, fue “dejarse arrastrar por la tentación, invadir los territorios de lo anormal, desear una figurita animada que le recordara sus muñecas de infancia” (*BJ*, p. 68). Aquí, se deja llevar por los deseos del inconciente. Su voluntad de vivificar la muñeca tal vez refleje la insatisfacción por su

⁵⁴⁵ Cf. Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., pp. 59-61.

⁵⁴⁶ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 420.

soledad, sus ganas de tener una amiga, o quizás una hija, alguien con quien compartir la vida.

Ella se dejó llevar por la locura. Dar vida a la muñeca fue un equívoco y podían denunciarla, denunciar sus poderes sobrenaturales. Entonces, decide matar a la muñeca, el objeto de su desvarío que, a su entender, era un ser humano. Decide deshacerse de la criatura, fruto de su deseo. Tenía entonces que borrar las huellas de su crimen para no ser doblemente castigada, por asesinato y por brujería. Dice el narrador: “Le fue preciso borrar la obra que fatalmente sería descubierta y atraería sobre ella el nombre y el castigo de las brujas” (*BJ*, p. 68). Pero ¿de qué castigo hablaba? Tal vez la tortura y la muerte en la hoguera, como fueron castigadas y muertas las brujas de la inquisición. Ella conoce a su pueblo, sabe entonces cual sería su destino. La venganza caería sobre ella.

Se dice que los brujos son sirvientes del diablo y que la obtención de los bienes materiales se debe al pacto del hechicero con Satán, quien le provee todo lo que desea.⁵⁴⁷ Si es así, la bruja-Paula es de esta condición y sólo a él le debe obediencia. Todo lo que ella posee le fue facilitado por el Señor de las tinieblas. Por este motivo, se deja envolver “en el cumplimiento de mil pequeños deseos, de los caprichos minuciosamente destruidos en su infancia y juventud” (*BJ*, p. 69). Pequeños deseos y grandes también. Materializa ropas, autos, perros, casa, dinero... hasta que un día, los pequeños deseos ya no le satisfacen más, entonces “quiso tener un hombre que la amara” (*BJ*, p. 70). Evaluó la posibilidad de crearlo o de aceptar a uno de sus pretendientes del pueblo. La primera opción sería un desafío al dios cristiano quien creó el hombre de acuerdo con su imagen y semejanza en el sexto día de la creación. Entonces, la bruja Paula acepta el desafío: “crear un ser que cumpliera en todo sus románticas visiones de antaño” (*BJ*, p. 70).

⁵⁴⁷ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., p. 420.

Paula “[crea] un hombre. Su hombre la amó, era bello, fino, se llamaba Esteban” (BJ, p. 70). Es un “muchacho demasiado sensible, desasido de todo lazo humano, íntegramente dado a la tarea de adorarla” (BJ, p. 71). Un hombre dentro de los moldes que ella soñara, un hombre desprovisto de masculinidad. Un hombre que no pasa de un muñeco suyo, subordinado a su voluntad. Alguien que nunca le va contradecir ni cuestionar sus extraños antojos. Ella crea un fantasma de un hombre, un ser espectral con “mano fría” (BJ, p. 70), un ser sin vida y sin voz: “no hace preguntas, parece estar siempre esperando su voz” (BJ, p. 71). Crea un ser sin voluntad, sin deseos porque la única que puede desear es ella, ella “lo puede todo” (BJ, p. 69).

Ella se regocija de “su labor de demiurgo” (BJ, p. 70), se siente feliz, se siente como el Dios que según la tradición judeo-cristiana, creó la tierra, el cielo todas las criaturas y los hombres. Como ese mismo Dios, Paula se agota al terminar su creación, también necesita el séptimo día para descansar. Ella se cansa de “pensar tanto, desear tanto” (BJ, p. 70), siente “la tremenda fatiga de Dios.” Y para esto, también “necesita su séptimo día para ser enteramente feliz” (BJ, p. 70).

Siente que la llamaban del más allá, es “como una llamada de cuernos” (BJ, p. 71). Tal vez le estaban reclamando su presencia en el aquelarre, ceremonia presidida por el macho cabrío, el demonio, el maestro de todas las brujas.⁵⁴⁸ En el relato de Cortázar, Paula se siente la “dueña del mundo” en el plano terrestre; pero quizás del otro lado, del lado de lo sobrenatural, ella también deba obediencia al brujo mentor. Y es éste mentor quien la llama a través del sonido primitivo del cuerno.

⁵⁴⁸ La imagen del aquelarre nos hace recordar la pintura de Francisco de Goya en la cual el pintor representa dicha ceremonia. El Aquelarre (1820-1824) está compuesto por una serie de obras consideradas *Pinturas Negras*, puesto que marca una etapa en la que el artista expresa sus miedos y sus fantasmas. En una de sus pinturas de esta fase, podemos apreciar al macho cabrío en el centro de la imagen en un plano superior al de las demás brujas que están a su alrededor en un postura de sumisión y obediencia. En otra, el macho cabrío es un chivo que preside la ceremonia donde las brujas enfrentadas a él escuchan sus enseñanzas. (Véase: el museo virtual Lázaro Galdiano: http://www.flg.es/HTML/Obras_2/ElAquelarre_2006.htm; y la galería del Museo del Prado: <http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/genios/museos/gall-1.htm>)

Paula muere en el séptimo día de su creación. Marginada por el pueblo, sólo unos pocos amigos y los cinco ex-pretendientes comparecieron en su velorio. Su muerte hace desaparecer todo lo que ella había deseado. De a poco, todo se va esfumando, las paredes de la casa, los muebles y Esteban, todo desaparece. Todo desaparece delante de los ojos sorprendidos de los amigos que velan su cuerpo. Al final quedan un cuerpo inerte y ellos en medio del frío y oscuro bosque plateado por la luz de la luna. En ese instante, el secreto guardado bajo siete llaves es revelado. Como en un cuento de hadas, a la medianoche, el encantamiento se termina, la princesa vuelve a ser lo que era: cenicienta. A la medianoche, todos los sueños y deseos de Paula vuelven a ser lo que fueron: nada. Había vivido en un mundo de sueños, creó para sí un mundo de imaginación que era real para ella mientras vivía. Finalmente éste se convierte en la nada.

En este relato, también se bosqueja la noción de conocimiento como aprehensión del mundo circundante que Cortázar va a desarrollar en textos posteriores. En las primeras líneas del cuento, esta idea es dibujada del siguiente modo: “Paula tiene una de esas extrañas impresiones que la acometen de tiempo en tiempo; la necesidad imperiosa de aprehender todo lo que sus sentidos puedan alcanzar en el instante. Trata de ordenar sus inmediatas intuiciones, identificarlas y hacerlas conocimiento: movimiento de la mecedora, dolor en el pie izquierdo, picazón en la raíz del cabello, gusto a canela, canto del canario flauta, luz violeta en la ventana, sombras moradas a ambos lados de la pieza, olor a viejo, a lana, a paquetes de cartas” (*BJ*, p. 66).

Aquí, también sugiere la idea de simultaneidad, ya que todo lo descrito parece acontecer al mismo tiempo. La voz del narrador insinúa la conexión mágica que hay entre objetos distantes. Todo lo que pasa alrededor de Paula, todo lo que ve, siente y piensa forma parte de un mismo sistema, todo está ligado mágicamente, nada es fortuito. Esta ligazón mágica tiene un significado más allá de la comprensión lógica. Remite a

un sentido subterráneo, que circula por debajo del significado aparente, y que sólo puede ser aprehendido con el uso de la intuición.

Aunque posiblemente encontremos rasgos de este cuento en trabajos posteriores del autor, vemos aquí un Cortázar muy diferente del de *Bestiario* con relación al lenguaje empleado, pues *Bruja*, a nuestro modo de ver, no presenta un lenguaje pulido cuidadosamente como el que aparecerá en sus relatos posteriores. Por el contrario, encontramos la reiteración de la misma idea: la materialización de objetos, y hasta frases repetidas, como: “A solas, Paula recuerda su labor de demiurgo” (*BJ*, p. 69) y más adelante, “[e]lla recuerda ahora su labor de demiurgo” (*BJ*, p. 70). Aspectos que van en contra del principio de economía pregonado por el cuentista años más tarde. Concluimos, por ello, que este relato podría pensarse en realidad como un ejercicio de escritura, un ensayo de lo que va a ser su cuentística posterior. Concordamos con el autor cuando confiesa que el relato tenía una buena idea, pero le faltaba acuidad técnica.⁵⁴⁹

Pasamos ahora a la segunda bruja de Cortázar, Delia-Circe, una bruja que está a medio camino entre Paula y la Maga. Delia parece ser una reelaboración del personaje Paula, por eso es difícil no percibir ciertas coincidencias entre ambos personajes. Paula y Delia son hechiceras que practican la magia para su propia satisfacción. Ambas fabrican bombones; son tejedoras, la primera de pulóvers y mañanitas, la segunda telarañas para atrapar a sus víctimas; son mujeres seductoras que atraen a los hombres para después rechazarlos; son solitarias y misteriosas y por este motivo despiertan la curiosidad del vecindario que las transforma en el blanco preferido de sus chismes.

A pesar de compartir similitudes con el personaje de *Bruja*, el relato *Circe*, como se evidencia desde su título, utiliza el mito griego como telón de fondo. Aquí, la Circe cortazariana es una versión moderna y porteña del mito; se llama Delia y encarna a la

⁵⁴⁹ Prego Gadea, Omar. Op. cit. p. 37.

hechicera Circe. El mito se deja ver en la relación especial que la personaje de Cortázar mantiene con los animales, pero también con los hombres. En la mitología, Circe es la hermana de Pasifae una hechicera poderosa que transforma los hombres en bestias. Ella los atrae a su isla, les ofrece un banquete de comida envenenada y los convierte en el animal más parecido a sus personalidades.⁵⁵⁰

Comparando las hechiceras Circe y Delia, Alazraki, en su libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, hace una lectura del cuento desde el punto de vista de lo fantástico, estableciendo diferencias entre el relato maravilloso y éste. El escritor afirma que

...la historia de Circe y la historia de Delia Mañara constituyen dos ejemplos de cómo funciona el relato maravilloso en oposición al cuento fantástico. El trasfondo del primero es un mundo en el que la maravilla es la norma; en el segundo, todo evoca nuestra propia realidad – un mundo demasiado coherente y celosamente regido por la concepción racionalista de las ciencias para acceder a las arbitrariedades de lo maravilloso.⁵⁵¹

Es en los intersticios de una realidad dada como única posible que Cortázar inserta el elemento insólito. En *Circe*, el argumento del cuento se funda en la anécdota de un noviazgo de barrio, alimentada por los rumores del vecindario alrededor de la novia. La aparente simplicidad temática se desvanece cuando el cuentista incorpora las dudas, los cuestionamientos, las ambigüedades. El lector, entonces, se pregunta si Delia mató a sus novios, si estas muertes tuvieron que ver con los bombones y los licores, si Mario se suicidó. Estos cuestionamientos pueden llevar a una respuesta verosímil: *todo fue una pura coincidencia*; o pueden generar más dudas y misterios. Sin embargo, el texto se

⁵⁵⁰ Cuenta la *Odisea* que los marineros de Ulises, al llegar en la isla de Circe son recibidos en su palacio e invitados a un banquete donde son transformados en animales: “Los griegos son bien acogidos por la dueña de palacio, que no es otra sino Circe. Le invita a sentarse en un banquete, y los marineros aceptan encantados. Pero tan pronto como han probado los majares y bebidas, Euriloco ve como Circe toca a los invitados con una varita y los transforma en animales diversos: cerdos, leones, perros... cada uno, dicese, según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza. Luego la Maga los empuja hacia los establos, ya repletos de animales semejantes.” (Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Op. cit., p. 107.)

⁵⁵¹ Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Gredos, 1983, p. 164.

niega a responder o a elegir una u otra réplica. En este sentido, Alazraki dice que “*Circe* oscila entre la coincidencia y la hechicería, porque se trata de romper un orden racional sin romperlo, de violar la coherencia realista del relato sin arriesgar su verosimilitud. Para mantener ese peligroso equilibrio sin caerse de la cuerda, el relato recurre a esos artificios que se apoya en la narración fantástica del mismo modo que el arte ilusionista se sostiene en la destreza técnica del mago.”⁵⁵²

Circe es relatado por un narrador anónimo, un personaje secundario, que, desde la memoria de sus doce años, cuenta la misteriosa historia de Delia y sus novios. Relata lo que recuerda del hecho. Describe el mundillo cotidiano del barrio de Almagro en los años 20, tiempo y espacio donde se ubica la trama. Describe a los vecinos chismosos y los rituales de un noviazgo: los paseos por la plaza, las salidas al cine, las visitas de los sábados. El narrador, teniendo en cuenta las fallas y las lagunas de la memoria, cuenta el hecho como quien teje un tapiz, juntado trozos de recuerdos. Dice que no puede evocar con precisión ni a Delia ni a Mario, por esto su relato puede “está[r] mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos.”⁵⁵³ Uniendo los fragmentos, su relato forma entonces una trama, una red de intrigas que envuelve al personaje protagónico. Una red como la telaraña de la viuda-negra tejida cuidadosamente para atrapar a su presa.

Como Circe en la *Odisea*, Delia encanta a los hombres y los animales, unos y otros terminan por someterse a ella, le obedecen sin cuestionar. Ella ejerce un poder telepático sobre las bestias, éstas “se mostraban siempre sometid[a]s a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella l[a]s mirara” (CR, p. 145). Los gatos la seguían por las calles, los perros obedecían a su comando, las mariposas adornaban su cabello.

⁵⁵² Ibid., p. 165-166.

⁵⁵³ *Circe*: CR, p. 147.

Sin embargo, su trato con los animales es raro y por momentos cruel. Ella tenía el poder de predecir sus muertes como lo hizo con el pez de color le había sido regalado por la madre de Héctor, su novio anterior, “[p]ez de color muerto el día anunciado por Delia” (CR, p. 151). O el gato empachado de pelos al que ella receta aceite de castor para prolongar su vida y que termina con “astillas clavadas en los ojos” (CR, p. 154), quizás por la propia Delia, arrastrándose por la casa en busca de un lugar para morir. Acaso ella también haya envenenado al conejo que le regaló Héctor y que se murió antes que él: “Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor” (CR, p. 145).

Su relación especial con los animales puede ser interpretada al modo de un sentimiento contrario hacia los humanos, un desinterés en las relaciones con las personas, puesto que con aquéllos tenía una secreta afinidad. En este sentido, Saúl Sosnowski afirma: “Delia poseía una sensibilidad especial que trascendía sus sentimientos por otros seres humanos y que le permitió percibir un sentido de mancomunidad con los animales.”⁵⁵⁴

Su cercanía con los animales parece convertirla en uno de ellos. Ella se parece a un insecto nocturno, un ciempiés que huye de la luz: “Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga enceguecida del ciempiés, una loca carrera por las paredes” (CR, p. 149).

Delia logra una comunicación mágica con los animales. De niña “había jugado con arañas” (CR, p. 145). Posiblemente desde entonces comenzó a identificarse con ciertos insectos, especialmente con las viudas-negras. Hasta su nombre nos invita a un juego de palabras, uno de esos palíndromos que fascinaban al autor: Delia Mañara – maraña – araña.

⁵⁵⁴ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit., p. 29.

Así como Delia-araña, la viuda-negra, hay otro personaje del relato que también está animalizado. Madre Celeste tal vez haya probado el banquete de Circe o haya sido tocada por su varita mágica. Por este motivo, al contar y recontar los chismes sobre Delia, parece a una vaca rumiante con “su manera vacuna de girar despacio la cabeza, rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal” (CR, p. 144).

Delia Mañara está enredada en una maraña, en una telaraña, en una red de intrigas que ella misma ayuda a tejer. Esta telaraña es imperceptible a los ojos de su presa, Mario. Él es el único que no cree en los chismes del vecindario y de su familia con quien se pelea para defender la inocencia de Delia. Los rumores empiezan con la muerte del segundo novio, que se suicida después de estar con ella como todos los sábados. Es en esta ocasión que los vecinos comienzan a ver “demasiadas coincidencias” (CR, p. 145) entre las muertes de los dos novios. El primero, Rolo, murió de un paro cardíaco sospechosamente agravado por una fractura de cráneo al caer en el zaguán de la casa de los Mañara.

El suicidio de Héctor funciona como disparador de una red de intrigas. Los rumores forman una especie de tapiz que sólo Mario es incapaz de ver. Él busca explicaciones racionales y razonables para las conjeturas sin sentido de la gente. Cree que “[m]ucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión” (CR, p. 146). Piensa que todo lo que decían de Delia no pasaba de exceso de imaginación de una chusma envidiosa, pues “[l]a gente pone tanta inteligencia en esas cosas, y cómo de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz” (CR, p. 146). Mario no logra advertir que el tapiz tejido por los vecinos chismosos es también la telaraña que minuciosamente Delia, la viuda-negra, está tejiendo para él, su trampa mortal. Mario intenta a toda costa salvarla de “de los hilos de baba, del rezumar intolerable de esos rumores” (CR, p. 151-152). No percibe que hay otros hilos de baba de la telaraña tejidos

por Delia-araña. Sin embargo, a veces Mario parece vislumbrar “el tapiz, con asco, con terror” (CR, p. 146), aunque en seguida comienza a tejer otra trama, “[s]in darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos” (CR, p. 156).

No desconfía de Delia, pero le resulta extraño que los Mañara nunca reciban visitas, sólo él entra en la casa: “Otras gentes no iban a ver a los Mañara. Asombraba un poco esa ausencia de parientes o de amigos. Mario no tenía necesidad de inventarse un toque especial de timbre, todos sabían que era él” (CR, p. 148). Sospecha de la forma como nombran a los difuntos novios “sin violencia, como si estuviesen de viaje” (CR, p. 146); con su manera de entrar al living prendiendo las luces y agitando las páginas de los diarios y las negativas en probar los bombones de Delia.

A veces su comportamiento es inexplicable y Mario no logra entenderlos. Los Mañara que siempre reaccionan inversamente a lo que él espera, le reprochan haber comprado una caja de bombones a Delia, diciendo: “-Hiciste mal en comprar eso, pero andá, lleváelos, está en la sala. -Y lo miraron salir [...].De pronto los dos parecían desdichados, perdidos. Con un gesto turbio Mañara levantó la palanquita de la galena” (CR, p. 147). Se enojan cuando él le regala a Delia los extractos para licores: “Creyó que los Mañara iban a alegrarse cuando él empezara a traerle los extractos a Delia; en cambio se enfurruñaron y se replegaron hoscos, sin comentarios, aunque terminaban transando y yéndose” (CR, p. 147). Mario percibe que hay algo raro entre aquella familia y su persona, puesto que entre ellos “el tratamiento era íntimo y a la vez más lejano” (CR, p. 151). Siente que ellos tenían ganas de decirle algo pero no se animaban.

Desde el recuerdo del narrador, Delia es descrita como una joven “fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos” (CR, p. 144), como quien calcula cada acto, cada movimiento. Es una mujer misteriosa que se viste de negro por un *luto injustificado*. Detrás

de esta apariencia, se escondía la bruja con su sonrisa macabra y malvada que Mario a veces escuchaba, cuando “se acercaba a la ventana de Delia y le tiraba una piedrita. A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas” (CR, p. 144).

Ella está siempre envuelta en tinieblas, huye de la luz como el ciempiés al que aludimos más arriba. Los ambientes donde se encuentra están siempre a media luz, como si ella quisiera ocultarse. La oscuridad acentúa el aura de misterio que la envuelve y disimula su verdadero rostro, su “cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra” (CR, p. 154). Un terrible rostro que Mario sólo logrará descifrar hacia el final de la historia.

Delia se viste de negro como las brujas y, como ellas, sabe preparar recetas mágicas, conoce la alquimia secreta para la preparación de bombones y licores hechizan a sus pretendientes. Para el narrador, ella *es* una bruja y se puede comprobar en “las manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte” (CR, p. 149).

Su vestimenta negra revela su preferencia por la oscuridad. El negro es el color de la noche. Está asociado al infierno, al mundo subterráneo, a la muerte, al dolor, al luto. Representa la pérdida definitiva de un ente, el final de una vida, un viaje sin retorno. Es también el color del mal, de las tinieblas del ser, de la angustia y la melancolía, del inconsciente, de la pulsión y del instinto primitivo.⁵⁵⁵ El color negro denuncia el lado oscuro y tenebroso de la personalidad de Delia. Denuncia su deseo de matar y su placer con la muerte. Disfruta de su condición de viuda-de-sus-novios. Conserva recuerdos de los velorios y fotos de los difuntos: las de Héctor guardadas “entre los pares

⁵⁵⁵ Cf. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Op. cit., pp. 740-744.

de medias o las enaguas de verano. Y una flor seca —del velorio de Rolo— sujeta sobre una estampa en la hoja del ropero” (CR, p. 151). Recuerdos tétricos que Delia mantiene cuidadosamente.

Con el mismo celo guarda los bombones, su arma de seducción y de muerte: “Con el calor comían menos bombones, no es que Delia renunciara a sus ensayos, pero traía pocas muestras a la sala, prefería guardarlos en cajas antiguas, protegidos en moldecitos, con un fino césped de papel verde claro por encima” (CR, p. 152).

El tono negro de luto de Delia también marca la distancia entre Mario y ella. Él tiene la esperanza de que se mezcle con el blanco de su piel, que se transforme en gris. Un color que, además de aclarar el luto, la distanciaría de sus finados novios. Dice el narrador que Mario “miraba a veces su mano apretada contra la seda negra del vestido de Delia. Medía ese blanco sobre negro, esa distancia. Pero Delia se acercaría cuando volviera al gris, a los claros sombreros para el domingo de mañana” (CR, p. 146).

Mario espera que el negro luto se torne gris, pero su luto termina cuando él cae en la trampa, la telaraña tejida pacientemente por Delia. Su luto acaba cuando él prueba sus licores y bombones, cuando se convierte en “catador de Delia” (CR, p. 149). Prueba los *ensayos* de bombones, pues éstos aún no son los que ella se propone hacer, aún no ha llegado a la fórmula perfecta, admite que “[t]odavía faltaban ensayos, había cosas sutiles por equilibrar” (CR, p. 149). Quizás todavía no había encontrado el método para matarlo sin levantar sospechas, como hizo con los otros.

Probar los bombones exige un ritual y un ambiente propicio: “siempre en la sala y casi de noche, y había que cerrar los ojos y definir – con cuántas vacilaciones a veces por la sutilidad de la materia – el sabor de un trocito de pulpa nueva, pequeño milagro en el plato de alpaca” (CR, p. 150). La prueba ritual de los bombones despierta en Delia un placer sádico y erótico: “Le ofrecía el bombón como suplicando” (CR, p. 154). De-

seosa de que Mario probara un sabor nuevo, le ofrecía el dulce y se ubicaba “a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos – o era la sombra de la sala –, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada” (CR, p. 154). Delia, en ese instante, dejaba traslucir su lado irracional, gozaba de placer viendo a Mario probar sus repugnantes bombones. Chocolates que esconden en su interior el cuerpo de una cucaracha, su carapacho, patas y alas mezclados con la menta y el mazapán. Estos bombones son un reflejo de su personalidad, la apariencia *delicada* y *sensible* que guarda un monstruo en su interior, un monstruo horrible capaz de envenenar y matar.

La fabricación de bombones y licores también exige un ritual, una “alquimia minuciosa” (CR, p. 148). Encerrada en el laboratorio casero, Delia “pasaba las horas preparando los licores, los bombones” (CR, p. 149) con los que iba envenenar a sus novios. En sus manos, como en un truco de magia, los bombones se transformaban en animales asquerosos que ella manipulaba con agilidad. Los pinchaba con una aguja para demostrar el proceso de fabricación, como si estuviera practicando magia-negra. Lastimaba el bombón-ratón para afectar a la persona que éste representaba. Es Mario a quien ella quiere dañar y él siente en el mismo momento los efectos de la magia: “El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia. «Tire ese bombón», hubiera querido decirle. «Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca porque está vivo, es un ratón vivo»” (CR, p. 146).

Los padres de Delia sabían de los poderes y de la maldad de su hija. Además conocían su intención de matar a sus novios con bombones y licores contaminados con

insectos. Por este motivo, se cuidaban de no probarlos, preferían “caramelos comunes [...] y hasta cortaban los bombones para examinar el relleno” (CR, p. 150). También sospechaban de la intención de Delia de matar a su tercer novio, pero no hacían nada para prevenirlo, para impedir que el crimen se cometiera. Tal vez por miedo a ser sus próximas víctimas. Como dijo Sara Castro-Klarén, ellos se callan sobre las estrategias maléficas de la hija porque “se saben amenazados, pero huyen del trato con el novio porque sospechan que mientras haya un novio quien cate (mire/saboree a Delia) ellos están a salvo.”⁵⁵⁶ Su silencio también respondía al deseo de deshacerse de la hija. Si lograban casarla con Mario, ella se iría y se quedarían solos, libres de sus poderes secretos. Cuando Mario sacaba a pasear a Delia, “[e]n los Mañara advertía gratitud y complicidad [...]. Como si prefiriesen quedarse solos en la casa para oír radio o jugar a las cartas” (CR, p. 150). Para ellos, la presencia de Delia era una amenaza constante.

Pero los padres también eran *voyeurs*: observaban todo en silencio, detrás de las puertas, disfrutando del espectáculo con un placer sádico, como si también se deleitaran con las maldades de la hija. Se ocultaban detrás de las puertas para ver cómo Delia mataba a los novios. Quizás también esperaban que alguno de ellos la descubriera, rompiera el hechizo y la matase. De este modo, ellos se desharían de su hija para siempre, pero sin protagonizar el hecho. Estaban siempre esperando, detrás de cada puerta, a que apareciera un novio capaz de matar a Delia, o por lo menos capaz de hacerla callar.

Así como los anteriores pretendientes, Mario también descubre el enigma de la bruja. Los tres presentían el aura de misterio que cercaba a Delia. Héctor, antes de morir, se mostraba extraño, “no raro, mejor distraído, mirando el aire como si viera cosas. Igual que si tratara de escribir algo en el aire, descifrar un enigma” (CR, p. 148). En cuanto a Rolo, antes de su muerte, le escucharon su llanto, “un alarido sofocado, un

⁵⁵⁶ Castro-Klarén, Sara. *De la transgresión a lo fantástico en Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 188.

grito entre las manos que quieren ahogarlo y lo van cortando en pedazos” (CR, p. 146). En un momento, Mario la siente lejana y extraña, su desconfianza se agrava con los anónimos advirtiéndole sobre los peligros de su novia e insinuando la culpa de Delia en las muertes de sus prometidos.

Mario descubre el relleno de los bombones de Delia. Los chimes son comprobados: ella es la asesina de sus primeros novios, y él es el tercero, “pero vivo” (CR, p. 147) o “el que sigue para morir” (CR, p. 149). Al contrario de los anteriores, es el único que reacciona atacándola furiosamente. Mario intenta ahorcarla, aunque en realidad sólo quiere callarla, evitar el llanto de terror mezclado con una risa convulsiva, histérica y macabra: “un borborigmo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos” (CR, p. 154).

En el momento de su explosión de cólera, Mario siente que los Mañara están acechando su agresiva reacción, confirma su desconfianza con relación a los extraños comportamientos de toda la familia: “oía la respiración de los Mañara levantados, escondiéndose en el comedor para espiarlos, estaba seguro de que los Mañara habían oído y estaban ahí, contra la puerta, en la sombra del comedor, oyendo cómo él hacía callar a Delia. [...]. Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. [...]. Tuvo mucha lástima de los Mañara que habían estado ahí agazapados y esperando que él – por fin alguno – hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia” (CR, p. 154).

Los tres consiguen ver su verdadero rostro. El acceso de furia de Mario, el suicidio de Héctor y el llanto de Rolo revelan que los tres logran desenmascarar a la bruja y revelar su lado oscuro. Sin embargo, con los primeros, ella logra su objetivo: provocar indirectamente sus muertes. Con el último, sólo pudimos saber que “[i]gual que Héctor

y Rolo, se iba y se las dejaba.” (p. 154) Mario también se va de la casa, pero no sabemos si se mata o si logra sobrevivir al encanto de la hechicera.

Delia es la asesina de sus novios, pero los mata indirectamente, como los hechiceros de Lévy-Bruhl; el brujo caníbal que devora a su víctima por dentro.⁵⁵⁷ Delia los mata sin manchar sus manos de sangre. Es una devoradora de hombres, se alimenta de sus vidas y del placer de verlos comer sus bombones. Los asesina desde lejos, les absorbe sus vidas, los mata despacio, lentamente como sus gestos.

Según lo dicho hasta aquí, las brujas cortazarianas no responden al estereotipo clásico de hechicera pregonado por los cuentos maravillosos y la sabiduría popular. Sólo presentan algunos aspectos de lo que una maga debe ser: poseen algún tipo de poder sobrehumano y lo utilizan de modo caprichoso y, hasta podríamos decir, artesanal. Es esa condición la que le permite a Cortázar elaborar sus mujeres-brujas de un modo original, a las que podemos cruzar en cualquier esquina de Buenos Aires o París. Ellas sueñan, desean y sienten como una mujer de cualquier lugar del mundo. No obstante, y aquí reside la genialidad del autor, sus personajes siempre esconden algo, siempre tienen un as en la manga que los hace únicos, que les permite sin previo aviso, en una frase

⁵⁵⁷ Al analizar relatos de misioneros y viajeros sobre el continente africano, Lévy-Bruhl encuentra una relación entre la hechicería y el canibalismo. El hechicero, además de ser una persona que conoce las formas de invocar las fuerzas ocultas, también puede ser partidario del canibalismo, puesto que mata a sus víctimas con la intención de alimentarse de ellas. Sin embargo, esta práctica antropófaga es mística y posee un carácter simbólico, pues el sacrificado es *comido* por el hechicero mientras todavía vive; se dice que el hechicero lo come por dentro, y por este motivo, después de *devorarlo*, la víctima muere. La práctica es entonces un ritual místico y simbólico. Lévy-Bruhl la describe así: “La palabra hechicero, dice el buen observador Macdonald, implica dos ideas. La persona designada con este término tiene, primero, el poder de saber lo suficiente como para practicar las artes ocultas; segundo, adepto al canibalismo. El segundo sentido es el dominante... Los hechiceros matan a su víctima para devorarla’. Junod dice otro tanto: ‘La hechicería es uno de los mayores crímenes que pueda cometer el hombre. Equivale al asesinato; es aun peor que el asesinato, porque una vaga idea de antropofagia se agrega a la simple acusación de asesinato... Un hechicero mata los seres humanos para alimentarse con su carne’. Esta antropofagia es en cierto modo mística. Las víctimas del hechicero son por él devoradas sin que ellas lo sepan. No le sirven de alimento una vez muertas, por el contrario, mueren porque el hechicero ya las ha ‘comido’.” (Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 214.)

o tan sólo en una palabra, saltar del mundo real representado al sobrenatural de un modo asombrosamente verosímil.

Por otro lado, las magas de Cortázar, y tal vez sea por su misma condición, se sienten liberadas de cualquier imposición cultural, religiosa o moral. Se entregan al deseo, obedecen a sus instintos. Estas heroínas muestran, a través de sus artes, un costado irracional sin dejar su sensualidad, su feminidad. Reúnen, de este modo, cualidades de las mujeres y de las brujas hasta que los límites se desdibujan. Quien aborda el texto acaba vacilando entre caprichos, celos, venganzas o inocencias; dónde termina la novia de barrio, la muchacha de pueblo y dónde comienza la asesina o la caprichosa bruja.

4. El sueño como escisión del alma y el cuerpo

Se diría que el hombre, desde que piensa, ha presentido y temido un ser nuevo, más fuerte que él, su sucesor en este mundo, y que, al sentirlo cercano y no poder prever la naturaleza de este dueño, ha creado, en su terror, todo un pueblo fantástico de seres ocultos, fantasmas vagos nacidos del miedo.

Guy de Maupassant, *El Horla*.

En el contexto de nuestro abordaje sobre los particulares aspectos del legado literario de Julio Cortázar, hemos analizado algunas problemáticas provenientes de la filosofía o la antropología: los rituales, el canibalismo, el tema del doble, el principio de participación y las brujas, entre otros. En este punto creemos ineludible abordar un asunto nada menor en esos escritos como es el de los sueños.

Desde tiempos remotos, la cuestión de lo onírico ha sido un tema de preocupación para los hombres de todas las culturas y de todos los tiempos. No debe haber pueblo alguno en la historia de la humanidad que no haya conjeturado una o más teorías acerca del sentido, el valor o la función de los sueños.

Creemos que este tema presenta capital importancia en la producción cortazariana, por cuanto su abordaje no se limita a una visión particular. Gracias a su *lecturofagia*, frecuente fuentes disímiles que abarcan desde los clásicos griegos, los surrealistas o cuestiones antropológicas; rescata diversos sentidos que han sido a su vez sustento y teoría de las más variadas culturas.

Tomaremos, por caso, desde la concepción del hombre primitivo, formulada por Lévy-Bruhl, que hemos expuesto ya anteriormente; hasta los aportes del movimiento surrealista, con el cual nuestro autor contrajo una indudable deuda.

El sueño, dentro de la cosmovisión mágica propia del hombre primitivo, implica un pasaje hacia otra realidad, un espacio dual donde se esfuma la frontera que delimita un más acá y un más allá, un mundo visible y otro invisible. Como mencionamos anteriormente, el sueño es una temática recurrente en la obra de Julio Cortázar, quien recupera ciertas nociones arcaicas acerca del sueño y, junto con los planteos del movimiento surrealista, lo utiliza como leitmotiv de su ficción.

El sueño es funcional a este modo particular de entender el mundo; al soñar, el hombre primitivo, según el antropólogo mencionado, establece un canal de comunicación entre su mundo concreto y un *más allá*. Ambos espacios son permeables y reversibles. El sueño forma parte de la realidad, pero de una realidad *otra*, diversa de la concreta que conocemos los *civilizados*, mas no por ello menos importante. Por este motivo, lo onírico juega un papel crucial en la vida de los pueblos primitivos, pues tiene el poder de develar lo oculto, explicar lo inexplicable y determinar el futuro. Para ellos, no existe la frontera que separa el sueño de la vigilia, por eso todo lo que es visto en un sueño es considerado real y digno de credibilidad. Los primitivos creen en su poder mágico; los sueños son revelaciones y premoniciones.

Para el hombre primitivo, el sueño es el puente de comunicación con el más allá, con las fuerzas místicas, con el mundo de los muertos. De acuerdo con Lévy-Bruhl:

Para la mentalidad primitiva, como es sabido, el mundo visible y el mundo invisible forman un todo. La comunicación entre lo que llamamos la realidad sensible y las potencias místicas es, pues, constante. Pero ninguna parte puede efectuarse de una manera más inmediata y más completa que en los sueños, donde el hombre pasa y repasa de un mundo al otro sin advertirlo. Tal es en efecto la representación ordinaria del sueño entre los primitivos.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 89.

Para ellos, el sueño es una *semimuerte*, un estado en el que el hombre primitivo cree que su alma puede abandonar el cuerpo y pasar a otra dimensión. El espíritu viaja, habla con las ánimas de los muertos, vuelve en el momento del despertar.⁵⁵⁹ Ya que permanecen indiferentes al principio de contradicción – cuestión que ha sido tratada por nosotros en capítulos precedentes –, ellos creen que durante el sueño una persona puede estar en dos lugares al mismo tiempo, puede ocupar el lecho y estar en otro sitio. Su alma abandona el cuerpo y deambula por la tierra. Esto es lo que Lévy-Bruhl denomina “la multipresencia de un mismo ser.”⁵⁶⁰ Y agrega que el estado multipresente también es posible con un muerto reciente que “para mayor perplejidad del observador europeo habita a la vez la tumba donde yace su cuerpo y ronda el lugar donde vivió.”⁵⁶¹

En el pensamiento arcaico, el sueño es la aventura del alma al dejar el cuerpo. Nos preguntamos entonces qué sería el alma para el primitivo. El concepto de alma, en tales culturas, se puede representar para Lévy-Bruhl en tres formas: es entendido como un soplo o un aliento que corresponde a la respiración; también puede ser una especie de fuego que se apaga al morir; o bien se considera una sombra que de algún modo es presentida y entrevista durante el sueño. Estas concepciones sobreviven en el imaginario del hombre *civilizado* hasta la actualidad. Nociones que alimentan la idea de que el alma es una especie de doble, de simulacro, de imagen incorpórea, de fantasma del hombre que puede salir del cuerpo y reaparecer en los sueños. Los antiguos griegos asumían una posición similar, mas añadían la noción del cuerpo como cárcel del alma y por lo tanto su misión en la tierra es liberarla mediante rituales de purificación.⁵⁶² Esta concepción arcaica persiste en la tradición del hombre *civilizado*.

⁵⁵⁹ Cf. Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., pp. 89-90.

⁵⁶⁰ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 97.

⁵⁶¹ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 97.

⁵⁶² Ferrater Mora, José. Op. cit., p. 110.

Mientras que el hombre primitivo otorga al sueño el valor de medio de comunicación con el mundo invisible, los surrealistas lo utilizan como forma de acercamiento a una realidad no verificable por medio de la razón y los sentidos. Una realidad intangible para el pensamiento racional y la percepción, que sólo puede alcanzarse mediante la liberación del inconsciente⁵⁶³. El sueño es entonces un medio para alcanzar dicha realidad.

Como ya hemos dicho, la obra de Cortázar fue indeleblemente marcada por el surrealismo; especialmente por la función que el sueño tuvo para este movimiento, como revelador de la faz oculta de la conciencia del hombre y como medio de creación.

La imagen del sueño en tanto lugar ubicuo, como bisagra, como puerta entreabierta por donde se filtra lo *otro* que habita en el mundo de los sueños, persiste en la obra de Cortázar desde sus textos más tempranos. Podemos rastrearlo en el cuento *Retorno de la noche* fechado en 1941 y que analizaremos en seguida. Antes, nos detendremos en el poema *El sueño* compilado en el volumen *Último Round* (1969) y que aquí transcribimos:

El sueño

El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta.⁵⁶⁴

Cortázar sugiere, en estos versos, la existencia del *otro* que habita este mundo de sueño al cual nos referimos, *otro* que se despierta cuando nos quedamos dormidos, *otro*

⁵⁶³ Hemos dicho, en otra parte, que las lecturas de Freud que propagaron los surrealistas, no podrían llamarse estrictamente psicoanalíticas, por cuanto el esfuerzo freudiano se mantuvo siempre en el sentido de la clínica; mientras que el grupo liderado por Breton recorrió el camino del arte. Las interpretaciones de los textos sobre el inconsciente – y otras cuestiones – que llevaron adelante, han servido siempre a fines estéticos.

⁵⁶⁴ Cortázar, Julio. *El Sueño*, en *Último Round*. México, Siglo XXI, 1972. [1969], p. 54.

igual a nuestro yo despierto pero con una capacidad de aprehensión de las cosas diferente. *Otro* que nos revela en los sueños nuestro verdadero rostro.

En otro texto de ese mismo volumen, Cortázar revela su filiación surrealista acerca del sueño. Allí, insta al lector a abrir las puertas del sueño. Puertas que están bajo los párpados y que, para ver lo que hay detrás, es preciso soñar. Este sueño es un instrumento de creación, es un pasaje hacia otra realidad donde el hombre se libera de las fuerzas razonantes que ordenan la vigilia. En este sentido, dice que “hay que aprender a despertar dentro del sueño”⁵⁶⁵, buscar esa realidad oculta debajo de los párpados, fundir la vigilia y el sueño en una única dimensión. Hay que dejar de ser el pasivo autor, actor o espectador, para incorporarse al sueño, ser uno con él, pues “todo hombre es a la vez su sueño”⁵⁶⁶.

Por eso, en la obra de Cortázar, cumple una función arquetípica. Junto con la locura, abre paso hacia otra realidad, como se hace explícito en el diálogo entre Oliveira y Traveler (en *Rayuela*): “Larga charla con Traveler sobre la locura. Hablando de los sueños, nos dimos cuenta casi al mismo tiempo que ciertas estructuras soñadas serían formas corrientes de locura a poco que continuaran en la vigilia. Soñando nos es dado ejercitar gratis nuestra aptitud para la locura. Sospechamos al mismo tiempo que toda locura es un sueño que se fija. Sabiduría del pueblo: «Es un pobre loco, un soñador...»” (RY, p. 328).

Sueño y locura también se mezclan en el último capítulo *del lado de acá* de *Rayuela*, cuando Oliveira se vuelve loco, arma la trampa de palanganas y piolines y busca fundir la vigilia y el sueño en un intento de conformar una unidad, una realidad única y absoluta. Sin embargo, el personaje sólo logra esta total fusión en el territorio de la ena-

⁵⁶⁵ Cortázar, Julio. *Para una espeleología a domicilio*, en *Último Round*. México, Siglo XXI, 1972. [1969], p. 171.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 172.

jenación, es allí donde “la vigilia y el sueño mezclaban las primeras aguas y descubrían que no había aguas diferentes” (RY, p. 289).

A este respecto, Graciela de Sola señala que en la obra de Cortázar, especialmente en *Rayuela*, los sueños poseen un valor de iluminación sobre la existencia, “es el lugar donde las conciliaciones son posibles.”⁵⁶⁷ Los sueños y la locura están unidos, “[l]a locura es el otro modo del sueño, la presentación de razonamientos o de acciones absurdas.”⁵⁶⁸ Ambos dejan al descubierto una realidad imposible de ser racionalizada.

En la cuentística cortazariana de los primeros años, el autor retoma ciertos aspectos de la cosmovisión arcaica acerca del sueño, añadiéndole a ésta el concepto de alma heredado del mundo arcaico. Sin embargo, también advertimos un intento de acercamiento a las técnicas surrealistas, en las que, ya hemos dicho, el sueño ocupa un lugar primordial junto con las experiencias esotéricas y espiritistas. En el cuento que analizaremos a continuación, Cortázar parece unir la técnica surrealista con la concepción que el primitivo poseía del sueño.

La dualidad sueño/vigilia que advertimos en *La noche boca arriba*, ya se encontraba presente en *Retorno de la noche* escrito muchos años antes, donde también hallamos huellas de la senda trazada por los surrealistas. Tanto en uno cuanto en otro, el personaje-narrador cree haber soñado con su propia muerte. Fernando Ainsa en un texto que citamos anteriormente, señala posibles similitudes entre ambos relatos. En *Retorno...*, Cortázar ya adelanta ciertos aspectos que aparecen en *La noche...*, como la problemática de soñar con la muerte. Dice que, en los dos relatos, el sueño abre paso a “un ‘más allá’ de la realidad, ‘otro lado’ cuyo tránsito inevitable es la muerte.”⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., p. 117.

⁵⁶⁸ De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Op. cit., pp. 117-118.

⁵⁶⁹ Ainsa, Fernando. *Los signos duales de la muerte. Diacronía, rito y sacrificio en “La noche boca arriba” de Julio Cortázar*. Op. cit., p. 32.

El cuento que analizaremos se inicia con una reflexión sobre el pasaje de la vigilia al sueño, un pasaje casi mágico e indescriptible: “Uno se duerme; eso es todo. Nadie dirá jamás el instante en que las puertas se abren a los sueños. Aquella noche me dormí como siempre, y tuve como siempre un sueño”⁵⁷⁰. Adormecerse es franquear el umbral de la conciencia, pasar al otro lado, al mundo de los sueños o las pesadillas, un mundo invisible para el primitivo, un mundo del inconciente para el hombre civilizado.

El personaje sueña con su propia muerte: “Aquella noche soñé que me sentía muy mal. Que me moría despacio con cada fibra. Un horrible dolor de pecho; y cuando respiraba, la cama se convertía en espadas y vidrios” (RN, p. 59). Lo absurdo es que el sueño se convierte en realidad. Esto ocurre en el momento en que el personaje percibe que no ha padecido una terrible pesadilla, sino la agonía misma de su muerte. Está muerto y su cuerpo yace sin vida en el lecho.

Si el pasaje entre vigilia y sueño es como caer en *un pozo negro* – como ya vimos en *La noche boca arriba* – donde se hace imposible discriminar el instante en que termina la primera y comienza el segundo, el caso contrario, es decir, el retorno del estado de ensueño es igualmente confuso. Muchas incertidumbres y cuestionamientos residen en el espacio ambiguo que se dibuja entre el sueño y la vigilia. Al propio personaje se le atribuye: “Es inexplicable cómo la vigilia y el ensueño siguen entrelazados en los primeros momentos de un despertar, negándose a separar sus aguas” (RN, p. 59). Estas reflexiones, encontradas en *Retorno de la noche*, reaparecen en *La noche boca arriba*.

El motociclista busca volver de la pesadilla a la tranquilidad de la vigilia que lo protegería de su inminente muerte. El personaje-narrador de *Retorno de la noche*, todavía bajo el estupor de un súbito despertar, busca apartarse de su horrible sueño para vol-

⁵⁷⁰ *Retorno de la noche*: RN, p. 59.

ver a la vida. Se siente aliviado, pues en la vigilia encuentra la confirmación de que todo el terror no pasó de ser un mal sueño que el despertar transformaría en un recuerdo lejano.

En ese espacio ambiguo entre el sueño y la vigilia, el narrador confiesa que se “sentía muy mal” (*RN*, p. 59) y añade: “no estaba seguro de que aquello me hubiera ocurrido, pero tampoco me era posible suspirar, aliviado, y volver al sueño ya libre de espasmos” (*RN*, p. 59). Aún bajo el impacto de la pesadilla, el narrador se levanta, enciende la luz, camina por la habitación, busca evadirse del pánico provocado por su sueño. La vigilia lo aleja de su temida muerte, que según él puede llegar en cualquier momento, en cualquier noche. Lo explica, incluso, en una nota al pie donde menciona que su frágil corazón puede parar de funcionar, dejando grabada en su cara la última mueca de desesperación. Esta expresión se confirma cuando él mismo se acerca a su cuerpo inerte para observar el rostro.

La nota al pie expone no solamente la condición física del personaje-narrador, sino que ilumina sobre la génesis del propio cuento. Revela posibles filiaciones literarias de Cortázar en esos años y su interés por las novelas góticas inglesas. La nota también indica la necesidad del autor de explicar aspectos que el propio cuento ya da por sentados, en oposición a la ambigüedad implantada entre el sueño y la vigilia. Esta nota al pie ofrece una información que evita cualquier tipo de ambigüedad. Diríamos tal vez que ofrece demasiada información, lo que va en contra de la economía en el cuento que años más tarde el propio Cortázar promovería. Una vez más, reconocemos en este relato un ejercicio de escritura. El cuentista todavía no ha alcanzado la técnica que lo distinguiría años más tarde como uno de los narradores más brillantes de las letras argentinas.

La mencionada referencia acompaña el primer párrafo de su cuento y consta de lo siguiente: “*Comprendo que este relato reclama un prelude adecuado, con el tono

que los novelistas ingleses dan a sus novelas de misterio. Un acorde sombrío que se aloje en la médula; una luz cárdena. También hubiera sido necesario explicar con detalle lo de mi mal al corazón y cómo, cualquier noche de éstas, me voy a quedar de pronto con la última expresión aferrada a la cara, máscara. Pero yo he perdido la fe en las palabras y los exordios, y apenas me asomo al lenguaje para decir estas cosas” (*RN*, p. 59).

En un intento “de alejar el inmediato horror de la pesadilla” (*RN*, p. 59), el narrador se levanta para ir al encuentro de su cara en el espejo que no le devuelve ningún reflejo. El espejo se convierte en instrumento revelador del absurdo: se ha transformado en un ser incorpóreo que el espejo no puede captar. Lo que se ve es la imagen del otro que yace en la cama, un cuerpo inerte, un cuerpo que ya no siente: “De pie frente al espejo que no devolvía mi imagen, seguí mirando lo que había a mi espalda. Comprendiendo, poco a poco, que yo estaba en la cama y que acababa de morir” (*RN*, p. 70). En ese instante, percibe que la pesadilla había sido “[I]a realidad de la muerte” (*RN*, p. 70).

El personaje reacciona frente a su descubrimiento. Primero siente una sensación de lucidez delante del cuadro: “Una asombrosa sensación de cosa inevitable, consumada, entró en mi conciencia. Creí ver claro, me pareció que todo estaba explicado” (*RN*, p. 60). Estaba muerto. Todo “era tan natural” (*RN*, p. 60), “[n]ada más simple” (*RN*, p.61), y no había nada que explicar, pues “¿Qué tiene de irreal, de pesadilla, de...?” (*RN*, p. 61) no había nada de extraño en la muerte, ya que ésta será el destino de todos los hombres: “Todo es rigurosamente esencial y primitivo: esquema de la muerte” (*RN*, p. 61).

Sin embargo, el personaje vacila entre la conciencia de estar muerto y la no aceptación de tal posibilidad. Entonces, su lucidez se desvanece, pasa “de la calma al estupor” (*RN*, p. 60) al darse cuenta del absurdo hecho de estar muerto y seguir vivo en

otra dimensión: piensa el narrador: “¡Se han roto los cuadros de la realidad!” (RN, p. 64).

El personaje se desdobra en el momento de la muerte, su cuerpo ocupa la cama, mientras su alma (considerada aquí como un doble invisible del cuerpo, concepción que todavía existe en el imaginario popular), deambula por la habitación. Su alma sigue viendo, ve su cuerpo, su cadáver en la cama, y escuchando, “oía el canto de un gallo y alguien, desgarradoramente, silbaba en el camino” (RN, p. 59). Sigue sintiendo: “Me sentí contento, un contento triste” (RN, p. 61), y razonando, pues busca una explicación para lo ocurrido. Su alma piensa en la abuela que a la mañana entrará en el cuarto y encontrará “el rígido espantajo crispado” (RN, p. 61).

Escucha una voz de mujer negra, una voz profunda, semejante a un llanto: “me llegó lejanamente la voz de la mujer negra, desde alguna parte antigua, querida y olvidada... ‘Mi alma está anclada en el Señor...’” (RN, p. 63). Una voz como un llamado que parece venir desde el interior de su alma: “Desde una remota oscuridad interior retorna la voz de la mujer negra. Cantaba, cantaba... ‘Yo sé que el Señor ha puesto su mano sobre mí...’” (RN, p. 65)

Como planteaban los surrealistas, durante el sueño el hombre se siente liberado de la lógica y de la cárcel de la vigilia. Su conciencia puede deambular por un espacio que es un no espacio y donde el tiempo no existe. En ese sentido, el personaje reflexiona en busca de una explicación lógica para lo absurdo de su sueño: “He dormido y he soñado. Sin duda mi propia imagen anduvo por las dimensiones inespaciales de mi sueño; inespaciales e intemporales, dimensiones únicas, extrañas a nuestra limitada cárcel de la vigilia” (RN, p. 63).

Su cuerpo en el lecho no es más que un *rígido espantapájaros* en una “cárcel de carne y hueso” (RN, p. 63); la prisión de su alma, un alma que posee una “conciencia

que pregunta y pregunta” (RN, p. 62). El cuerpo está muerto, pero la conciencia sigue viva y libertada de la razón. Una conciencia que medita y busca explicaciones para su propia muerte, busca reconstruir lo que el narrador llama “la teoría de mi muerte” (RN, p. 63).

Esta conciencia reflexiona: habría que “avisarle a abuela lo sucedido” (RN, p. 61). Sólo por ella lamenta su propia muerte. Teme la reacción de la abuela frente a la terrible revelación, por eso recompone el cadáver, intenta mejorarle las facciones, “evitarle toda sorpresa macabra” (RN, p. 61). Busca un modo de contarle lo sucedido sin cuestionar lo absurdo de ese propósito, como si propusiera la posibilidad de comunicación entre los vivos y los muertos.

Como ya mencionamos, tal posibilidad era una firme creencia de los hombres primitivos, para quienes el sueño representaba la puerta entreabierta que facilitaba dicho enlace. Los pueblos primitivos creían que durante el sueño el alma podía ser presentida y hasta percibida su imagen. En el relato de Cortázar, estas creencias arcaicas se confirman cuando la abuela siente la presencia de su nieto. Confiesa el narrador: “supe que la abuela me sentía en la oscuridad” (RN, p. 60). Ella lo siente, habla con él y lo toca.

Él está muerto, pero sigue vivo *más allá* de la realidad, porque su conciencia sigue viva. La muerte lo escindió en dos seres: “ya sé que además de mí mismo, muerto en la cama, estoy aquí, en este otro lado” (RN, p. 61). En la habitación se encuentran su cadáver y el *otro*, una “imagen onírica desgarrada de su origen” (RN, p. 63), una imagen gemela del cuerpo muerto.

Esta *percepción* onírica es la de un ser invisible que no se refleja en el espejo. Es la de un ser que presenta una incorporeidad ambigua, puesto que puede manipular los objetos de su entorno: abrir y cerrar puertas, encender un velador, ordenar las sábanas; además de caminar por la casa y por las calles del pueblo. Puede acercarse a su propio

cadáver para recomponer su “cara convulsa” (RN, p. 61), peinar su pelo con los dedos, dándole una apariencia de “falsa dignidad” (RN, p. 61), la “fisonomía de un joven santo que ha gozado su martirio” (RN, p. 61). Es una “[i]magen desgarrada” (RN, p. 61) que habla, escucha, toca y deja que lo toquen, que besa y llora.

El hombre muerto, simultáneamente se ha desdoblado en *otro*; es un ser con una conciencia interrogante que cuestiona el hecho de haber muerto. Piensa: “¡La vida es el tiempo!” (RN, p. 64). Para este *otro* – actor de la acción – el tiempo de los vivos persiste gravemente. Este hecho se revela en su inquietud por dar cierto orden al escenario y mitigar el efecto desagradable sobre su abuela.

Está encerrado en el tiempo etéreo de la conciencia, un tiempo infinito, “espejo de la eternidad” (RN, p. 61), condenado a asistir a la descomposición de sus propios restos. Por lo contrario, para el cuerpo el tiempo es finito y se ha terminado. Lamenta no haber muerto junto con éste, lo cual lo salvaría de aquella siniestra escisión: “Allá he quedado, espacio absoluto; aquí estoy tiempo vivo. [...]. Mi cadáver es, no siendo ya nada; mientras que yo alcanzo apenas el horror de mi no ser, tiempo puro que no puede aplicarse a ninguna forma, espectro que la mañana desnudará a los ojos sombríos de la gente...” (RN, p. 64)

La ambigüedad que se establece entre el sueño y la realidad persiste en la conciencia del personaje. Sabe que está muerto pero tiene una “sorda esperanza” (RN, p. 63) de que todo lo que experimenta no sea más que un delirio nocturno o una “mascarada abominable” (RN, p. 64). Y le “bastaría abrir la puerta para desvanecer los fantasmas. El lecho vacío, el espejo fiel... y una paz de sueño hasta la mañana...” (RN, p. 63)

El personaje procura entender los acontecimientos. Tomando en cuenta lo expresado por nosotros al comienzo de este apartado, en relación con la función de puente que cumple el sueño entre la realidad material y un *más allá*, podríamos conjeturar lo

que sigue: el protagonista cree que su alma no tuvo tiempo de volver al cuerpo desde el *otro lado*, donde los espíritus van a la hora de los sueños. Dice: “He despertado de pronto, quién sabe por qué. *Demasiado pronto*; ahí yace la clave de mi actual condición. ¿No se despierta uno a la muerte? Yo he vuelto con tanta rapidez a mi país humano que mi imagen – la del sueño, aquella que era en ese momento recipiente de mi vida y mi pensar – no tuvo tiempo de volverse... Y acaeció así la división absurda” (RN, p. 63).

En este pasaje podemos hallar una explicación del desdoblamiento. El personaje ha pasado de “la pequeña muerte del reposo a la muerte grande” (RN, p. 63). Ha pasado de la semimuerte del sueño a la muerte real, a la verdadera; por eso cree que un súbito despertar fue su gran error: “nunca debí despertar tan bruscamente” (RN, p. 63). Su alma no tuvo tiempo de volver del mundo de los sueños, quedó *atrapada* del otro lado, fuera del cuerpo.

En las culturas arcaicas, explica Frazer, se creía que el espíritu se ausentaba del cuerpo del durmiente. Durante esta ausencia, el alma era protagonista de los sucesos soñados. Este abandono del cuerpo por parte del alma, difería de la muerte, pues se trataría de una errar transitorio. Por este motivo, la ausencia del alma durante el sueño supone peligros, “pues si por alguna causa queda detenida fuera del cuerpo, la persona privada así de su principio vital, morirá.”⁵⁷¹ Para evitar la muerte definitiva, el primitivo se aseguraba el regreso del alma al cuerpo antes de despertar. Según esta creencia, cuando se despierta a una persona dormida, hay que hacerlo muy despacio para que el alma tenga tiempo de retornar del *otro* mundo.

El personaje de Cortázar parece conocer los peligros que se corren durante el sueño, por eso intenta despertar a su abuela suavemente, pues “no tenía derecho a rom-

⁵⁷¹ Frazer, James George. Op. cit., pp. 221-222.

per un sueño sagrado” (RN, p. 62), “ese sueño profundo, maravilloso, que abuela guardaba pajo los párpados” (RN, p. 62).

La no aceptación de la muerte lo hace retornar de la noche. Es un deseo desesperado de volver al cuerpo y a la vida; su imagen intenta reanimar al cuerpo muerto, se aferra a “los hombros de mármol” (RN, p. 64), sacudiéndolo como un loco, succiona “desesperadamente la boca rebelde” (RN, p. 64), se aprieta contra ese cuerpo inerte hasta lograr la fusión entre alma y cuerpo.

Su alma por fin regresa, el protagonista vuelve a la vida y despierta de su “pesadilla atroz” (RN, p. 64). Abre los ojos, y respira “penosamente; tenía el pecho oprimido como si alguien lo hubiera presionado con todas sus fuerzas” (RN, p. 64). Se despierta del sueño como quien vuelve del mar: “¡Con qué placer me hundí en el consuelo de un suspiro! Volví de él como del mar” (RN, p. 64). Respira aliviado por el placer de respirar, de estar vivo.

Recuerda lo ocurrido y disfruta de la sensación de tranquilidad “que sigue al desenmascaramiento de un mal sueño” (RN, p. 65). Una sensación de placer que termina con la comprobación de que lo soñado ha sido real. Las manchas de sangre sobre la almohada, la puerta del armario abierta, su pelo cuidadosamente peinado, son todos indicios de que no ha sido una pesadilla. El horror se instala en la conciencia del sujeto cuando se percata de que lo soñado y lo vivido formaron parte de una misma y única realidad y que no había despertado de una pesadilla, sino retornado de la noche y de la muerte.

La supuesta habilidad del alma para abandonar el cuerpo se explicita, con algunos matices, en otro relato del volumen *La otra orilla*. En el cuento *Distante espejo*, el personaje que protagoniza la trama atraviesa la particular vivencia de salir de su propio

cuerpo y desdoblarse en *otro-sí-mismo*. Narra su insólita experiencia de saberse dividido en dos, cuerpo y alma: dos mitades autónomas de un mismo ser.

Retorno de la noche y *Distante espejo* tienen otro punto de contacto: el nombre de los protagonistas. En el primero, se llama Gabriel y, en el otro, su nombre es insinuado por las iniciales G M. Ambos relatos pertenecen a un apartado titulado *Historias de Gabriel Medrano*, nombre del personaje que años más tarde protagonizará la primera novela de Julio Cortázar, *Los Premios*, publicada en 1960. Así, vemos que, en los años 40, el escritor ya proyectaba lo que sería su obra futura y delineaba los primeros trazos de uno de sus *perseguidores*. Sobre este punto, Daniel Mesa Gancedo, en una nota sobre la publicación de los volúmenes de los *Cuentos Completos* de Cortázar, afirma:

Las “Historias de Gabriel Medrano” nos ponen delante de una cuestión capital: las relaciones intertextuales de estos relatos con el resto de la obra de Cortázar e incluso con su biografía. El cortejo de la correspondencia contemporánea permite suponer que ese Gabriel Medrano (que contempla en el título de la sección la imagen onomástica de los protagonistas del primer y último cuento: Gabriel y G. M., en “Retorno de la noche” y “Distante espejo”, respectivamente) es un alter ego de Cortázar de Chivilcoy: vive de la misma manera, lee los mismos libros. Además su apellido anticipa el uno de los protagonistas de *Los Premios*.⁵⁷²

El relato *Distante espejo*, escrito en 1943, dos años después de *Retorno de la noche*, comienza con un epígrafe. Un fragmento de un poema del norteamericano T. S. Eliot, es decir un poeta que recuperaba en su temática la mitología griega. Este relato está montado sobre un fondo autobiográfico, dadas las coincidencias entre la vida que Cortázar llevaba en Chivilcoy en los años 40 y el personaje-narrador. El cuento se inicia con la caracterización de la solitaria vida del protagonista que, en un momento, admite

⁵⁷² Mesa Gancedo, Daniel. *Prolegómenos para una relectura de Cortázar*. Op. cit., p. 139.

que su relato se asemeja a un diario y servirá “a biógrafos futuros”⁵⁷³. Como si Cortázar ya intuyera la importancia de estos datos para una posible biografía.⁵⁷⁴

Si establecemos comparaciones, encontraremos más evidencias autobiográficas, ya que ambos (Cortázar y su personaje) vivieron en una pensión céntrica de la ciudad de Chivilcoy, dieron clases en la Escuela Normal, estudiaban alemán, escuchaban emisoras de radios internacionales, etc. Todas estas actividades cotidianas probablemente eran las mismas del propio escritor en esos años. Coincidencias que confirman ciertas frases como: “desde hace cuatro años llevo aquí, en el mismo centro de la ciudad de Chivilcoy, una existencia silenciosa y retirada” (*DE*, p. 81), y más adelante: “Llevo en Chivilcoy lo que yo entiendo por una vida de estudio (y sus habitantes, de encierro)” (*DE*, p. 81).

Entre estos datos de su biografía personal, el relato también da cuenta de las lecturas de Cortázar, pues detalla minuciosamente los títulos que probablemente lo ocupaban durante los años previos a la escritura del cuento. Por otra parte, tal información sirve a quienes se han ocupado de su vida y su obra, como a sus críticos, pues es, en palabras de Alazraki, el hueso que falta para que se pueda reconstruir un esqueleto. Es el soporte de sus lecturas lo que indudablemente ayuda a explicar su escritura. Entre las muchas obras citadas por el protagonista, destacamos algunas que seguramente habrían de marcar una huella imborrable en la producción cortazariana: Sigmund Freud, Paul Eluard, Saint John Perse, Lewis Carrol y Franz Kafka, además de novelas inglesas y libros de historia y mitología greco-romana. El personaje menciona también sus poemas, “en abrumadora cantidad (casi todos míos, ¡ay!)” (*DE*, p. 82). Dicho dato se corro-

⁵⁷³ *Distante espejo*: *DE*, p. 82.

⁵⁷⁴ Al parecer, dicho texto realmente sirvió a los biógrafos, como en el caso del libro de Eduardo Montes-Bradley, quien se toma el trabajo de reconstruir las huellas de este pasado lejano de Cortázar en Chivilcoy. Allí encuentra una fotografía que confirma las semejanzas entre la ficción y la realidad. (Cf. Montes-Bradley, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Op. cit., pp. 215-218)

bora con la confesión del escritor a Luis Harss, cuando afirma haber devorado millares de libros en esa época.

Además de sus intereses literarios, en las primeras líneas del cuento en cuestión, podemos percibir ciertos aspectos de su constitución que se harán evidentes años más tarde. Uno de éstos es el hecho de relatar como una forma de exorcismo y de curación de alguna neurosis obsesiva, cuando dice: “yo me limito a contar. Es un modo de transferir definitivamente al pasado, fijándolos, algunos acaecimientos que mi comprensión no alcanza sino exteriormente. Y luego, sería tonto negarlo, da para un bonito cuento” (*DE*, p. 81). El relato como exorcismo aparecerá claramente en *Circe* como lo cuenta el propio autor en algunas entrevistas.⁵⁷⁵

También notamos que, por aquella época, ya lo acometía un profundo interés por el tema del doble. El desdoblamiento aparece utilizado como recurso central en su cuentística. Tal vez esto se deba a la influencia de la literatura alemana y las lecturas que recién citamos. Y entre las cuales cabe agregar los postulados y las experimentaciones surrealistas.

En el caso de *Distante espejo*, el desdoblamiento se produce en la escisión del cuerpo y del alma que el personaje define como “el estado Tupac-Amarú” (*DE*, p. 83), una fuerza salvaje que “[c]onsiste en una diversión del alma y del cuerpo, en sentir el deseo de hacer una cosa y a la vez su contraria, de ir a la derecha y simultáneamente a la izquierda” (*DE*, p. 83). El nombre del último soberano inca, quien se rebeló contra el dominio español revela algo más que un desdoblamiento. Revela la rebelión del alma contra el encierro en que se encuentra sometida, dentro de su *cárcel de carne y hueso*. Una rebelión contra el pensamiento occidental, contra la idea de la existencia de una

⁵⁷⁵ A Luis Harss, Cortázar afirma que muchos de sus cuentos poseen un poder terapéutico, pues nacen como una forma de exorcismo o de autopsicoanálisis. Este es el caso *Circe*, puesto que tal vez la escritura de este cuento le haya ayudado a curarse de sus temores neuróticos. En otras entrevistas, el autor ratifica dicha función terapéutica con su cuentística. (Véase: Harss, Luis. Op. cit., pp. 269-270; González Bermejo, Ernesto. Op. cit., p. 38 y Prego Gadea, Omar. Op. cit. p. 96.)

única y unívoca realidad. Revela también un deseo de buscar nuevas realidades posibles.

El estado Tupac-Amarú es una fuerza irracional, un impulso, “un deseo alocado” (DE, p. 82). Dice el personaje: “Me debatía en ese combate durísimo del alma con el alma misma y renunciaba a proseguir la letra luterana – [...] – cuando algo más fuerte que yo me puso el sombrero en la mano, y por primera vez en mucho tiempo abandoné mi cuarto y salí a pasearme” (DE, p. 82-83). Esta fuerza provoca una batalla entre el costado racional y un incontenible deseo donde éste último resulta vencedor. Lo racional de su conciencia, o sea: “un espíritu que, como el mío, ama el orden y la eficiencia” (DE, p. 83), se entrega al azar y al placer de “caminar sin rumbo” (DE, p. 83), sin derrotero prefijado.

Aquí, vemos también otro acercamiento del escritor a las técnicas surrealistas. Esta poderosa fuerza que lo hace deambular por las calles al azar se asemeja a uno de los juegos practicados por aquel grupo. Nos referimos concretamente al *vagabundeo*⁵⁷⁶, que consistía en salir de la realidad cotidiana y experimentar otras.

Tal estado implica un desdoblamiento que consiste en la experiencia de salir del cuerpo y deambular por las calles del pueblo, mientras el cuerpo se queda leyendo en la tranquilidad de su habitación. Durante estos paseos, el *otro-sí-mismo* sale a recorrer la ciudad, a disfrutar del sol en una tarde de otoño con el deseo de mimetizarse con la naturaleza, “de disolverse bajo el sol, fundirse en el aire azul y tornarse incorpóreo, conservando sólo el poder de sentir lo tibio, lo celeste, lo cómodo” (DE, p. 83).

Se entregaba, de este modo, a la fuerza Tupac-Amarú que “aniquilaba toda defensa” (DE, p. 83). Tal fuerza dominaba sus acciones y su voluntad y demarcaba el rum-

⁵⁷⁶ En *Los Surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Constantin y Wechsler definen el *vagabundeo* como “[I]as salidas al azar, la marcha si objetivo alguno, predisponía rápidamente a apartar a los participantes de la realidad y facilitaba la disposición mental para experimentar cualquier indicio de otras realidades, encuentros azarosos, descubrimientos de sitios poéticos y cargados de especial sensorialidad.” (Constantin, María Teresa y Wechsler, Diana Beatriz. Op. cit., p. 36.)

bo de su caminata. Se dejó llevar por este “demonio” (DE, p. 83) interior que lo “arrancó de los textos sagrados” (DE, p. 83) y lo llevó a la casa de una de sus pocas amigas en el pueblo: Doña Emilia. Tal fuerza es explicada por el personaje-narrador como una “rara atracción”. Lo había “desgajado de Cornelio y Pedro” (DE, p. 83) y lo obligaba a dejar *la buena senda* en favor de una “ruta fosca” (DE, p. 83), quizás desconocida o impensada.

Dicha fuerza irracional es más poderosa que su *lógica civilizada*. Llevado por un impulso inexplicable, invade la casa de Doña Emilia, acción que racionalmente nunca hubiese concretado; dice el narrador: “hice una cosa horrible: avancé por el zaguán con toda libertad, y me metí en el living como si entrara en mi propia casa” (DE, p. 84).

Inexplicablemente y para su sorpresa, notó que el living de la casa de Doña Emilia estaba “amueblado exactamente como el de Doña Micaela” (p. 84) donde vivía el protagonista. Percibió que estaba frente a la puerta de su habitación e intuyó la experiencia extraordinaria que estaba por probar. Desde dentro de la pieza se escuchaba a alguien, una tos que le es familiar. Él tuvo tiempo de huir, hasta pensó en hacerlo, pero la fuerza irracional aventajó al juicio, “la mano estuvo antes que la voluntad” (DE, p. 84).

Esta puerta es un pasaje hacia otra realidad, hacia una experiencia insólita: el estado Tupac-Amarú. Lo que hasta este momento era tomado casi como una broma por el protagonista, ahora se confirma. En el interior del cuarto, que es “[e]ntera y absolutamente [su] cuarto de trabajo” (DE, p. 84), estaba su doble: “estaba yo sentado en la mesa leyendo la Biblia de Lutero puesta en el atril de madera. Yo, vestido con la vieja *robe* a rayas azules y las pantuflas de abrigo que mi madre me regaló ese otoño” (DE, p. 84).

Tal insólita experiencia cambia la perspectiva que el personaje-narrador sostiene acerca de la realidad y de la unidad del yo. Al contarla retrospectivamente, ya no se considera a sí mismo como un ser único, sabe que hay *otro* que habita en él. Esto está anticipado en una frase al comienzo del cuento, cuando describe su rutina diaria y sus lecturas: “And such is our life” (DE, p. 82). El pronombre posesivo en plural (*our*) ratifica la existencia del doble y la imposible unidad.

El pasaje que implica aquella puerta lo lleva de vuelta a su cuarto en la pensión de Doña Micaela y al encuentro consigo mismo. Una vez en el lugar, halla una réplica de su habitación y de su ser. Existe *otro* que vive escondido en la habitación de la casa de Doña Emilia. Este pasaje es la prueba de la existencia de un universo paralelo. Lo que era una “impresión exquisita” (DE, p. 83), una voluntad de tornarse incorpóreo, invisible, se hace realidad. En esta habitación, desplazada de su lugar original, se encuentra su otro yo, absorbido en las tareas cotidianas de la lectura, del “ritual del mate dulce y la música” (DE, p. 85).

Como dijimos en otro lugar, el encuentro del sujeto con su doble es siempre una experiencia terrible y amedrentadora. Podemos notar cómo el protagonista, al confrontarse con su otro, se paraliza y aterra. El hecho de verse a sí mismo lo lleva a pensar en el personaje de Guy de Maupassant⁵⁷⁷ de *El Horla*. El narrador piensa: “Por Dios, esto es LE HORLA. Ahora tenemos que dialogar, etcétera” (DE, p. 84). Dicha mención evidencia las filiaciones estéticas del joven Cortázar quien también reconoce a Maupassant como uno de sus maestros en el arte de escribir cuentos de corte fantástico. Este escritor francés quizás haya sido uno de los fundadores del género al cual se vincularía Cortázar en los primeros años de su producción. Tal vez podríamos decir que el argentino asimila

⁵⁷⁷ Maupassant, junto a Emile Zola y otros, formaban parte del grupo Naturalista en Francia hacia fines del siglo XIX. El autor de *El Horla*, se aleja del grupo cuando renuncia al cientificismo, separando la naturaleza de la ciencia. De este modo, ingresa en la literatura denominada *decadente*, cuyo objetivo era explorar el mundo desconocido y misterioso de la mente humana, el mundo de la locura.

del escritor francés ciertas características, tales como la problemática del doble, la irrupción del elemento extraño en un ambiente conocido y cotidiano, la ambigüedad entre lo real e irreal.

Retomando el cuento que nos ocupa, el personaje-narrador compara la situación en la que vive con la del personaje de *El Horla*.⁵⁷⁸ Sin embargo, a diferencia de aquel que siente la presencia del otro que lo acecha y le invade el alma, el protagonista del cuento de Cortázar es el que observa. Es el ser incorpóreo que mira extasiado a su doble.

Al contrario del personaje de Maupassant, que se siente observado, acechado, el narrador de este cuento, al abrir la puerta, se convierte en “espectador atento” (*DE*, p. 84) que asiste perplejo e inmóvil, parado junto a la puerta, “al desarrollo de una escena cotidiana” (*DE*, p. 84). Tareas que él creía haber dejado inconclusas al abandonar su habitación en la casa de Doña Micaela y que en ahora siguen su curso sin interrupción. Se ve a sí mismo leyendo la Biblia de Lutero, consultar el diccionario Pfohl, encender la radio (de donde viene una canción incaica, una señal de la presencia de la fuerza Tupac-Amarú y del ser invisible que en silencio observa). Escucha su propia voz, pero sin embargo ésta le parece “cambiada como en los discos” (*DE*, p. 84). Su voz le causa extrañeza como si no fuera la suya, como si escuchara al otro leyendo en sonoro alemán los versículos de la Biblia.

⁵⁷⁸ El protagonista de este cuento de Maupassant es asediado por un ser invisible e incorpóreo que lo observa desde cerca, un *otro* que se mantiene despierto mientras él duerme y que habita bajo su techo. Este *otro* invade su alma, la manipula y la gobierna. Comanda sus deseos, domina su voluntad, se alimenta de su vida, de su energía vital. El personaje va perdiendo su libertad, se convierte en títere del *otro*, del ser invisible que ocupa su lugar. El cuento de Maupassant culmina con la sospecha de que este ser pudo haber venido de algún remoto lugar, más específicamente de Brasil. Finalmente, el ser invisible e invasor podía ser originario de América Latina, la América *mágica*, el lugar donde el pensamiento primitivo todavía persiste. Este ente se había desplazado a Europa e invadido la vida del hombre europeo que ahora tendría que convivir con esta fuerza invasora, ser su esclavo y su alimento. (Cf. Maupassant, Guy de. *El Horla*, en *Obras completas*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1960, pp. 399-415.)

A su vez, este doble no advertía que alguien o algo lo observaba atentamente. El narrador percibe que el *otro* sigue con sus actividades “sin reparar [su] presencia, sin conceder[le] una sola mirada” (DE, p. 84). El *otro* actúa como si estuviese solo en la habitación, abstraído en sus actividades quizás no percibe su presencia; o quizás sabe que él está allí, pero no le da importancia, pasa al su lado “con la indiferencia con que se soslaya la propia imagen al pasar frente a un espejo” (DE, p. 85).

La ominosa experiencia lo hace huir hacia la calle “como loco” (DE, p. 85), intentando retomar el orden de las cosas y recuperar “la conciencia de ese riguroso imposible” (DE, p. 85). Vuelve a su casa, a su cuarto, donde encuentra todo en el mismo lugar donde lo había dejado antes de salir: “Todo estaba como siempre; hallé mi Biblia en la página donde la dejara por la tarde, el lápiz al lado, el diccionario de Pfohl” (DE, p. 85).

El desdoblamiento genera un enigma a ser develado: si existe otro igual a él que vive una vida paralela. En busca de repuesta, el personaje vuelve al escenario nefasto, la casa de su amiga, para comprobar si todo lo que había presenciado el día anterior había sido real o si era fruto de una alucinación o una especie de pesadilla. Su regreso a ese lugar difiere de la otra visita, pues actuaba concientemente; es decir, no estaba bajo los efectos de la implacable fuerza salvaje.

En la casa de su amiga, por un momento vive la tensión del reencuentro con el *otro*. Teme que Doña Emilia, al abrir la puerta de su sala, encuentre ese doble siniestro: “Pensé: ‘Ahora va a encontrarme allí y soltará un alarido.’ Como no hubo nada, entré a mi vez” (DE, p. 86). Para su felicidad, el narrador comprueba que la sala de doña Emilia no era la réplica de su habitación, pues dice: “nada había en la sala que pudiera recordarme mi habitación y mi persona” (DE, p. 87).

Comprobar que era el único, que no había ningún doble suyo viviendo allí, lo hizo “suspirar con alivio” (DE, p. 87). La única explicación lógica, para él, sería haberse quedado dormido mientras leía en su habitación aquella tarde y soñado con esta absurda experiencia extra-corporal. Todo aquello no habría pasado de una pesadilla, un “desvarío” (DE, p. 87), cuya explicación lógica podía estar en unos tragos demás, en los calmantes, en el encierro o en el cansancio. Dice el narrador: “yo me dejaba envolver en la felicidad de la comprobación, de saber que aquello había sido fantasía, capricho de alucinando, que debería dejar el whisky y los bromuros por un tiempo, hacer cura de reposo y salvarme de esas pesadillas absurdas” (DE, p. 87).

Sin embargo, la certidumbre de que él no había estado nunca allí, se desvanece cuando el narrador encuentra sus iniciales grabadas en la mesa de la casa de Doña Emilia. Las iniciales que creía haber grabado en la madera de su escritorio, podían leerse en la mesa de Doña Emilia: “A un costado, casi en el borde, alguien se había entretenido en grabar letras con un objeto cortante. Las letras estaban caprichosamente enlazadas pero se podía distinguir una G y una M; no era un trabajo habilidoso sino el pasatiempo de alguien que está distraído, ausente de lo que hace, y emplea en esa forma un cortaplumas que le sobra en la mano” (DE, p. 87).

Esta no es sólo una marca de su paso por ese lugar, sino también de la existencia del *otro* que habita ese espacio. El *otro* que está allí y que observa la conversación entre la dueña de la casa y su invitado. El narrador siente esta presencia invisible que lo acecha y lo amenaza: “Al borde de la salvación sentí que una mano de hielo me tomaba poco a poco de la nuca y me echaba hacia tras, hacia lo otro” (DE, p. 87). En este punto, los roles se invierten: el observador es observado. El protagonista se siente ahora acechado por quien, tal vez el día anterior, había dejado su huella en el mismo escritorio.

Las letras talladas en el mueble son la prueba de la existencia de una realidad y un tiempo paralelos. Tales signos lo llevan de vuelta a la pesadilla, comprueba también la existencia del *otro* que habita en su sueño y que despierta cuando él duerme y sale a pasear mientras él descansa. *Otro* que es libre, mientras él es esclavo de su rutina diaria, *otro* que se divierte, que rompe con el hermetismo de las tareas cotidianas, que hace lo que él concientemente nunca tuvo coraje de hacer. *Otro* capaz de hacer cosas impensadas para él, como esculpir las iniciales de su nombre en una mesa de madera.

Dos cuestiones centrales se nos presentan como ineludibles en este punto: por un lado, la cuestión del sueño, siempre recurrente en la obra de Julio Cortázar; luego, una original versión acerca los avatares del alma escindida del cuerpo.

En relación a lo onírico, el autor nos propone un espacio mágico que le permite desplegar un abanico de posibilidades distinto del que presenta la lógica formal de occidente. Le permite jugar, en cierto modo, con la legalidad interna de los sueños, una que indudablemente no es la de la razón formal, la de hombre civilizado, sino que está más emparentada con la lógica propia del hombre primitivo, en los albores de la cultura.

Cortázar aprovecha literariamente los estudios antropológicos sobre las culturas arcaicas. Por ejemplo, realiza una original lectura acerca de la escisión del alma con respecto al cuerpo y las eventualidades que de eso pueden derivar. Tal como lo mencionamos en otros apartados de este mismo trabajo⁵⁷⁹, podemos indagar cómo el escritor *devora* diversas lecturas, no sólo del campo literario, sino que se sumerge en el mundo de las ciencias del Hombre para poder luego producir textos de ficción sobre aspectos de aquellos estudios.

Su mirada reúne por un lado, la lógica racional, occidental y civilizada; luego la opone a lo que entendemos como subversivo y revelador de nuevas e insospechadas

⁵⁷⁹ Recordemos lo dicho por nosotros en relación a la antropofagia en el capítulo 3 de la primera parte.

posibilidades: el retorno a las cosmovisiones primitivas con sus razonamientos capaces de conmover los órdenes y sostenes de la cultura occidental.

5. Continuidad de los mundos: espíritus del *más acá* y del *más allá*.

Si se me exigiera una definición de la ficción cortazariana, diría: muestra las consecuencias del pasaje entre espacios que la percepción normalizada mantiene escindidos. La literatura de Cortázar no habla de ciudades, como se ha dicho tantas veces. Habla de lo que sucede cuando se pasa de una ciudad a otra: las consecuencias del extrañamiento, del exilio y, por supuesto, de la traducción (una máquina de pasaje). Romántico, Cortázar imagina cómo espacios inabordables pueden ponerse en contacto, sobre una cinta de Moebius o un puente. Martínez Estrada explicaba a los cinifes encerrados en sus agujeros de límites invisibles e inviolables. Cortázar escribió sobre las transgresiones de esos límites: en el espacio discontinuo circulan cartas, dialectos, muertos reaparecidos, voces, fantasmas, ídolos, músicas, citas, muñecas rotas. Si los espacios permanecen cerrados son nuestra condena; pero cuando se comunican dejan abierta la posibilidad de lo siniestro.

Beatriz Sarlo. *Una literatura de pasajes*.

Para completar el abordaje de lo que entendemos como una asimilación de la visión mágica del mundo que predominaba en las culturas primitivas, según los estudios que durante su formación Cortázar leía, y a cuyo análisis nos hemos abocado en este trabajo, nos centraremos ahora en una temática que se presenta de modo recurrente en los relatos de tipo fantástico: la presencia de fantasmas, las alusiones al *más allá* y a los seres con poderes sobrenaturales.

Ante todo, es necesario señalar que en la cuentística de Cortázar estas insólitas presencias adquieren funciones diferentes. Recordemos el libro de Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, donde el crítico analiza detalladamente la literatura fantástica, procurando una posible definición para este género difícil de ser conceptualizado. El crítico afirma que, en líneas generales, “el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá, y por esa apertura se cuelan el temor y el escaló-

frío.” Es decir, el miedo “constituiría una suerte de barómetro de lo fantástico.”⁵⁸⁰ Teniendo en cuenta esta definición, establece una distinción entre los cuentos de Cortázar y los tradicionalmente considerados fantásticos. Atribuye a los primeros la denominación *neofantásticos*, por el hecho de que su objetivo no es simplemente causar miedo, sino postular una nueva manera de percibir la realidad que desestabiliza las concepciones racionalistas a la vez que coexiste con ellas.⁵⁸¹

Concordando con los aspectos diferenciadores de la literatura fantástica latinoamericana, Saúl Yurkievich define lo fantástico como una *desrealización* de lo real y una realización de lo irreal. En ese contexto, “Cortázar representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección.”⁵⁸² Esto quiere decir que el acontecimiento insólito sea tomado con naturalidad, no hay cuestionamientos ni investigación sobre el cómo o el por qué del hecho. Lo insólito es aceptado e incorporado a la realidad inmediata. Lo misterioso en los cuentos de Cortázar prescinde de una explicación racional.

El crítico también reconoce la dimensión mágica latente en el relato fantástico, un espacio despojado de todo empirismo y objetividad. Lo fantástico recupera la cosmovisión arcaica y la implanta en el seno de la realidad concreta. Continúa: “Lo fantástico, en un contexto donde las antiguas cosmovisiones dejaron de regir, no puede sino

⁵⁸⁰ Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Op. cit., pp. 19-20.

⁵⁸¹ Para establecer el concepto de *neofantástico*, Alazraki parte fundamentalmente de las definiciones de lo fantástico planteadas por Roger Caillois para quien la dicha literatura es considerada *un juego con el miedo*. Distinguiendo el relato fantástico del maravilloso, Caillois atribuye al primero la condición de provocar terror, miedo y espanto por medio de la aparición o intervención de lo sobrenatural, sean espectros, vampiros o fantasmas. Dicha aparición ocurre siempre dentro de una realidad conocida. Lo insólito se filtra en ese universo real, desestabilizándolo. Por el contrario, en el relato maravilloso, el mundo mágico y el real son dos universos diferentes que coexisten sin contradicciones, sin que uno destruya la coherencia del otro. En ese universo encantado, poblado de seres imaginarios – magos, hadas, genios, dragones, unicornios, etc. – todos los milagros y las metamorfosis son posibles. (Véase: Caillois, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967. pp. 7-19.)

⁵⁸² Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Op. cit., p. 27.

obrar en el campo de lo subjetivo porque implica siempre un atentado contra el dominio como objetivo, como realidad factible.”⁵⁸³

Siguiendo tales juicios, podemos sostener que existe una relación entre el relato fantástico y la mencionada cosmovisión. Ésta, como ya hemos dicho, es fundamentalmente mística y se funda de acuerdo con ciertos aspectos, como el principio de participación, la influencia de fuerzas ocultas, la magia, los sueños y la presencia de las ánimas. En este capítulo nos proponemos cerrar esta noción del universo primitivo con la cuestión que nos falta abordar: la presencia de los espíritus de los muertos.

Para una perspectiva mágica, tales presencias eran naturalmente aceptables, puesto que las culturas arcaicas no establecían límites entre el mundo visible y el *más allá*. La totalidad de la realidad podía ser vista, presentida, captada o absorbida, independientemente de las experiencias sensibles a las que prestamos atención en las culturas *civilizadas*. En el mundo moderno, perduran apenas huellas de dicha cosmovisión. Podríamos pensar que los *hombres civilizados* confiamos por demás en nuestros sentidos. Sólo tomamos por válido lo que vemos u oímos, lo perceptible, a la vez que nos inspira cierto descrédito todo lo que *sea* invisible o impalpable. En cambio para la cosmovisión arcaica que descubrió la antropología durante la primera mitad del siglo XX, no hay frontera que delimite el mundo de los muertos y el de los vivos, ambos experimentan un fluir constante, una continua comunicación.

En las sociedades arcaicas, los espíritus de sus antepasados ejercen una importante influencia sobre la vida cotidiana. Los muertos también juegan un rol en este entramado social. Están omnipresentes, son respetados, temidos, y sus voluntades obedecidas. Según Lévy-Bruhl, en dichas culturas “los muertos vivos, [...] son vivos de una clase distinta que nosotros”⁵⁸⁴. Señala el antropólogo que, para entender esta idea, es

⁵⁸³ Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Op. cit., p. 31.

⁵⁸⁴ Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Op. cit., p. 63.

necesario que el hombre civilizado renuncie a aquella noción que tiene de la muerte y de los muertos: para estos pueblos, los difuntos siguen viviendo en el mundo de los vivos, se transforman en una presencia e influyen en la vida de los hombres y en la naturaleza, para bien o para mal. Las almas en pena también pueden aparecer en los sueños o hablar con los vivos. La aceptación de la posibilidad de comunicación entre vivos y muertos también comulga con la concepción de ciertas supersticiones.

En la modernidad, la literatura supo sacar provecho de tales conceptos. Esta temática se fue transformando paulatinamente en un territorio fecundo para la concepción de historias de terror y el desarrollo de la literatura fantástica.

Como ya hemos dicho, la narrativa de Julio Cortázar en sus comienzos está signada por una visión animista y mágica del mundo propia de las sociedades arcaicas. En el relato que analizaremos en seguida, el muerto vuelve, mas no para exigir venganza, sino para implorar perdón. *Llama el teléfono, Delia* fue escrito en 1938, el mismo año en que Cortázar publicó *Presencia*, y publicado en 1941.⁵⁸⁵ Así como los otros relatos escritos en esa época, éste también parece ser un *ejercicio de escritura*, un entrenamiento del cuentista, lo cual es admitido por el propio autor en una entrevista ya mencionada. Es cierto que este relato funciona como un ejercicio, pero allí ya se advierte el rumbo que tomará el escritor, la presencia de lo fantástico como irrupción de lo insólito en la vida cotidiana, marcada por un tiempo y un espacio bien definidos.

Como dijimos antes, en la producción cortazariana la irrupción de la *suprarealidad* sucede siempre en un contexto verosímil. Esto es, el narrador nos introduce en un mundo cotidiano que el lector puede compartir fácilmente. Una historia simple, contada con detalles habituales y que podría ser la de cualquiera. Por caso, el relato comienza

⁵⁸⁵ De acuerdo con Montes-Bradley, Cortázar realmente publicó este cuento en un diario chivilcoyense: "El 22 de octubre de 1941 *El Despertar* edita un suplemento especial en adhesión al 87° aniversario de la fundación de Chivilcoy. Cortázar colabora en ese número y una vez más aparece el seudónimo *Julio Denis* firmado al pie del cuento 'Llama el teléfono, Delia.'" (Montes-Bradley, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Op. cit., p. 198.

presentando a Delia, un ama de casa recientemente abandonada por Sonny, el padre de su pequeño hijo.

Hasta aquí, una mujer abandonada con su bebé, cuidando de sus tareas domésticas; un hombre, presuntamente marginal que la ha abandonado; nada que no podamos interpretar como ajeno a la realidad. Ni siquiera es extraño el llamado telefónico, tan ansiado por Delia. Sólo al final del cuento, el narrador nos anuncia, con la llegada de Steve Sullivan, un amigo común a los protagonistas, que ese llamado que funciona como nudo central del relato no pudo haber ocurrido jamás. En este punto se produce un quiebre y una vuelta atrás. Todas las piezas del rompecabezas se reacomodan y cobran sentido.

El relato comienza con la descripción de la miserable vida de Delia que sufre el abandono y la ausencia de su pareja, cuyo vacío se hace notar en cada rincón de la casa: "...una fotografía de Sonny, que colgaba al lado de la repisa del teléfono"⁵⁸⁶. Él estaba presente aunque físicamente ya no estuviese allí. Una ausencia "presente en todas partes como son las ausencias" (*LD*, p. 43).

La concepción del tiempo en *Llama el teléfono, Delia* difiere de la que emplea en sus producciones posteriores, puesto que, en muchos casos, Cortázar renuncia al tiempo cronológico. En la cuentística posterior, el tiempo es simultáneo y reversible, se desdobra, retrocede o avanza, no obedece a las agujas del reloj. En cambio aquí el tiempo está bien delimitado, diríamos que es cronométrico. Todo el relato transcurre dentro de la fracción de una hora. El tiempo lineal y cronológico está precisamente demarcado, anunciado por la radio y por el reloj. El tiempo marca la falta del compañero, reafirma esa atmósfera de ausencia que tiñe el relato.

⁵⁸⁶ *Llama el teléfono, Delia: LD*, p. 43.

Al parecer, por entonces Cortázar todavía no había desbaratado por completo las nociones habituales del tiempo. No se había adentrado en esa dimensión mágica que sería la marca de su literatura, donde el tiempo es entendido de modos diversos y se mide con otros juicios. A su vez, en este relato la concepción del tiempo lineal e irreversible es fundamental, en la medida que le proporciona al escritor un eficaz artificio para instalar lo insólito en un ambiente familiar. En relación con este tema, Jameson plantea que Cortázar “circunscribe el lugar de lo fantástico como una *ausencia* determinada, señalada en el corazón del mundo secular.”⁵⁸⁷

Dicha irreversibilidad es también la que permite que el lector acepte que la imposibilidad de haber hablado con una persona muerta varias horas antes, se torne siniestra. La llamada telefónica, cronometrada por el *hi-hi* de la radio desde las 7:22 hasta las 7:30, al parecer nada tenía de extraño, si no fuera por el hecho de que quien llamaba ya no se contaba entre los vivos.

Inevitablemente, la imposibilidad de una insólita llamada telefónica como ésta, nos lleva a pensar lo siniestro según la teoría sostenida por el psicoanalista vienés Sigmund Freud. En su texto *Das Unheimliche* (1919)⁵⁸⁸, éste procura llevar adelante un minucioso escrutinio del término, que en alemán deriva de *Heimlich* y que significa propio de la casa, no extraño, familiar, etc. La introducción de la partícula negativa *Un*, lo lleva a pensar que “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.”⁵⁸⁹ Agrega también que la acepción de la palabra comporta, en la tradición, otro contenido: “*Unheimlich sería todo lo que debía*

⁵⁸⁷ Jameson, Fredric. Op. cit., p. 108.

⁵⁸⁸ Freud, Sigmund. *Lo siniestro* [1919], en *Obras Completas* (Trad. López Ballesteros). Tomo III. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1981, p. 2483. Cabe aclarar que utilizamos el vocablo en el original alemán por cuanto dicho vocablo está compuesto de dos términos que componen un juego de palabras imposible de comprender en su correlato castellano: *siniestro*.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 2484.

*haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.*⁵⁹⁰ Esta última sería para Freud, la esencia de lo siniestro, pues no es el terror a lo desconocido o aún a lo conocido como terrorífico (en el sentido de provocar miedo) lo que conlleva la significación de siniestro; más bien es esa capacidad de lo familiar (verosímil) que se hace presente como no esperado o imposible y que provoca espanto. En el texto de Cortázar, sin duda, una mujer que en medio de sus quehaceres domésticos habla con los muertos introduce la dimensión de lo siniestro que queremos iluminar.

Retornando a la cuestión del tiempo, diremos que al cronológico se le suma otro: el tiempo subjetivo, sentido minuto a minuto en el cuerpo. Éste se convierte en un aliado del dolor, la angustia y la soledad. Este tiempo es enemigo de Delia. Si pensamos en el reloj como “símbolo de la cárcel del tiempo”⁵⁹¹, podemos sostener que en este relato dicha frase cobra un sentido lúcido, puesto que el personaje se siente encerrado en un ambiente donde el tiempo parece haberse estancado y donde el reloj le hace recordar la duración del abandono que padece.

Delia está condenada a vivir dentro de esta temporalidad en que las horas eran señaladas por la radio, que “entre música y música, anunciaba la hora con un ‘hi, hi’ de ratón asustado” (*LD*, p. 43), y por “el reloj de pared, de péndulo fatigado” (*LD*, p. 43). Para ella, el tiempo posee una doble significación: por un lado, mide la soledad; por otro, disminuye el período de espera.

Sin embargo, el tiempo cronológico difiere del tiempo que marca el abandono de Sonny, que transcurre más lentamente. El abandono y la espera de noticias o quizás de su regreso hacían que las agujas del reloj giraran lentamente. Los años de la ausencia de Sonny son sentidos como una eternidad. Su vida y la de su hijo están ceñidas a estos dos aparatos que miden el tiempo. Por este motivo dice el narrador: “A Delia le gustaba

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 2487.

⁵⁹¹ Picón-Garfield, Evelyn. *¿Es Cortázar un surrealista?* Op. cit., p. 127.

mirar de continuo el reloj o recibir el 'hi, hi' de la radio; aunque le entristeciera asociar al tiempo la ausencia de Sonny, la maldad de Sonny, su abandono, Babe, y el deseo de llorar" (*LD*, p. 43). Su hijo también juega con el tiempo acompañando con la cabeza el ir y venir del péndulo en el reloj: "un cómico balanceo de su cabecita insegura" (*LD*, p. 43).

El tiempo agudiza el dolor que le provoca el abandono, un dolor más fuerte al que ella siente en sus manos laceradas, castigadas por las tareas domésticas. Esas manos que se cargan de sentido metafórico, se convierten en símbolo de un dolor interior, de un alma herida. Manos que sienten la ausencia de caricias del hombre amado.

Las manos de Delia cobran importancia en las primeras palabras del relato: "A Delia le dolían las manos. Como vidrio molido, la espuma del jabón se enconaba en las grietas de su piel, ponía en los nervios un dolor áspero trizado de pronto por lancinantes agujonazos. Delia hubiera llorado sin ocultación, abriéndose al dolor como a un abrazo necesario" (*LD*, p. 43). El daño provocado por el jabón no era suficiente para hacerla llorar, pues "[s]ólo por Sonny podía ella llorar" (*LD*, p. 44). Él era el único que "merecía el don de sus lágrimas" (*LD*, p. 43).

Su dolor tenía un fondo musical: una "voz morena y espesa" (*LD*, p. 44) como de una "cantante de 'blues'" (*LD*, p. 44) que sonaba en la radio. Una música triste que representaba el sentimiento de Delia. La radio es su contacto con el mundo exterior, medio por el cual le llegan las noticias de lo que ocurría fuera. Es también por este medio de comunicación que se pueden distinguir ciertos signos de la sociedad de consumo. Entre música y noticias, la radio también anunciaba publicidades de "pasta dentífrica", "cigarrillos mentolados" (*LD*, p. 44) y automóviles: "la voz del locutor, ceremoniosa, alababa con elocuencia un nuevo modelo de automóvil: moderno, económico y suma-

mente veloz” (*LD*, p. 48). La soledad de la mujer abandonada contrasta con el mundo moderno y con una sociedad que transforma todo en bienes de consumo común.

La inmovilidad del tiempo se rompe con el sonido del teléfono. Un teléfono que casi nunca sonaba, pues “[n]adie llamaba a ese número desde que Sonny se fuera” (*LD*, p. 43). Todos de fueron con Sonny y “[s]olamente Steve Sullivan llamaba, a veces, y hablaba con Delia” (*LD*, p. 43). Ella seguía pendiente del teléfono con la esperanza de que un día sonara y que fuera Sonny quien la llamaba. Tal vez por este motivo exponía su foto al lado del teléfono, como una cábala. Esperaba ansiosamente ese llamado. Aquel día, a las 7:22, el teléfono sonó. El llamado esperado por largos años se hizo realidad: “Se acercó al teléfono, un poco insegura al pensar que acaso fuera la señora Morris reclamando el pago. Se sentó en el taburete. No demostraba apuro, a pesar del insistente campanileo” (*LD*, p. 44).

Fue este moderno medio, el que Sonny – ya muerto – utilizó para contactar a su ex mujer. En ese momento, cuando ella escuchó su voz, el tiempo perezoso se convirtió en un remolino de sensaciones y emociones que hacen pasar los dos años de ausencia delante de sus ojos como una película, como si todo fuera repentino. Por un segundo el tiempo se desintegra, queda flotando en el aire: “le pareció que la habitación giraba, que el minuterero del reloj se convertía en una hélice furiosa” (*LD*, p. 44). En el instante siguiente todo vuela a ser lo que era: sentimiento de abandono, tristeza y dolor. Sonny había llamado para pedirle perdón y expiar sus culpas.

Ellos, entonces, entablan una conversación previsible, llena de lagunas, de silencios, de palabras no dichas, de sentimientos inexpresados. Por su parte, Delia intenta transmitir indiferencia a través de su voz, ocultando el disgusto y la ansiedad de cuánto esperó ese llamado. Una charla que termina sin que el pedido de perdón sea aceptado.

Mientras hablaban, “[e]lla advertía algo raro en la voz de Sonny” (LD, p. 45), algo más en su voz que no logra comprender: su voz sonaba extraña, “le faltaba (¿o le sobraba?) algo” (LD, p. 45). Era fantasmática, “como si a la vez no fuera la voz de Sonny pero sí fuera la voz de Sonny” (LD, p. 46). Una voz apenada que le causaba “miedo, miedo y amor” (LD, p. 46).

Él llama desde un lugar no identificado, tan misterioso como su voz. “Había silencio detrás de su voz; y cuando Sonny callaba, todo era silencio, un silencio nocturno” (LD, p. 45). Su voz permitía saber de su desolación, de su desesperación y su angustia. Él sentía el peso de la culpa, sufría la falta de sus caricias, de las manos de Delia: “Estoy tan solo, tan privado de cariño, tan raro...” (LD, p. 46) Ella, además de percibir una extrañeza en su voz, siente “que [él] estaba verdaderamente solo, desesperado” (LD, p. 48).

Lo insólito advertido por Delia en la voz y en las palabras de Sonny se confirma con la noticia de su muerte. Dicha noticia, a su vez, certifica la imposibilidad de su conversación con él, pues Sonny ya estaba muerto en el momento del llamado.

Como dijimos, el tiempo cronológico juega un papel importante en el final del relato. Lo marca una exclamación de espanto por parte de Steve Sullivan, quien acaba de informar sobre la muerte: “¡Sonny no puede haber llamado hace media hora! [...] Porque Sonny murió a las cinco, Delia. Lo mataron de un balazo, en la calle” (LD, p. 48).

No era ni de la cárcel, ni de un bar que había llamado. ¿De dónde llamaba entonces? Tal vez la llamaba desde el *más allá*, desde el mundo de los muertos, se comunicaba por última vez para expiar sus pecados y aliviar la culpa.

En *Llama el teléfono*, Delia, una comunicación telefónica permite el retorno del amante muerto. En *Cartas de mamá* el fantasma del hermano utiliza otro medio para

instalase en el mundo de los vivos. Son las cartas de la madre las que resucitan al hijo muerto.

Como mencionamos al principio de este capítulo, la presencia de fantasmas forma parte de un procedimiento recurrente en la literatura fantástica. Sobre este asunto, Abelardo Castillo menciona la inserción del misterio y lo sorprendente, que incluye al *fantasma*, en la narrativa de Julio Cortázar. El crítico destaca las particularidades de esa inclusión. Afirma que “para algunos el ‘fantasma’ es una entidad entre metafísica y horrenda que, ululante, acomete misteriosas atrocidades.” Pero, por otro lado, “los ‘fantasmas’ de Cortázar son realistas: se integran a la dinámica histórica; son – [...] – fantasmas ‘de por aquí nomás’. Actúan, como es lógico – lógico dentro de la ilógica fantasmal del siglo XX – en un mundo nuestro, en un París con trolebuses, afiches de coca-cola y cercano a Buenos Aires por virtud de la correspondencia trasatlántica.”⁵⁹²

La correspondencia transatlántica trae de vuelta al fallecido hermano y al pasado. A través de las cartas de la madre, Luis, el personaje-narrador, reconstruye, a modo de reflexión⁵⁹³, su pasado, aquél que mejor sería olvidar.

Un aparente error, hallado en alguna de las cartas de la madre – quien habitualmente escribía a su hijo en París – abre una fisura en el tiempo y en el espacio. Transporta a Luis de vuelta al tiempo en que vivía en Buenos Aires: “Cada carta de mamá (aun antes de eso que acababa de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota.”⁵⁹⁴

⁵⁹² Castillo, Abelardo. *Julio Cortázar: Las armas secretas*, en *El Grillo de papel*. Nº 2, año 1. Buenos Aires, diciembre 1959, p. 19.

⁵⁹³ En su texto *Libertad condicional o problema de la subjetividad en la obra de Julio Cortázar*, Elvira Aguirre señala que, en *Cartas de mamá*, “[l]o narrado es una reflexión; lo que ha sucedido o sucede es interpretado por un narrador, y la selección de hechos comentados está siempre referida a un sólo sujeto, a Luis, quien se observa a sí mismo en su relación con el mundo inmediato.” (Aguirre, Elvira. *Libertad condicional o problema de la subjetividad en la obra de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 137.)

⁵⁹⁴ *Cartas de mamá*: CM, p. 179.

Las cartas funcionan como un pasaje entre París y Buenos Aires, presente y pasado. Modifican el tiempo y el orden de las cosas. Le traen recuerdos de Buenos Aires, su familia y sus amigos; lugares, personas y cosas que, suscitadas en las cartas, le provocan sentimientos ambiguos, una mezcla de nostalgia, fastidio y enojo. Cosas que extraña y a la vez quiere borrar de la memoria.

Los recuerdos de Buenos Aires son una amenaza a “su libertad duramente conquistada” (*CM*, p. 180), a su nueva vida con Laura, su mujer y ex-novia de Nico, su hermano muerto. Aunque no pasa de una “libertad condicional” (*CM*, p. 179), construida sobre silencios y omisiones, de nombres nunca pronunciados, de asuntos nunca discutidos. Esta ciudad es un “un mundo caduco en la lejana orilla del río” (*CM*, p. 180). Un mundo dejado en el olvido junto con su pasado. Es también su cárcel y su condena. Huir de ese lugar es un intento de olvidar la culpa por haber seducido a la novia de su hermano moribundo.

París, por otro lado, es un mundo de ficción. Allí, su vida gira en torno de hechos cotidianos y sin importancia: “la oficina, el cine por las noches, Laura siempre tranquila, bondadosa, atenta a sus deseos” (*CM*, p. 180). Una falsa realidad que esconde una verdad.

Para Luis, vivir en Buenos Aires era como vivir encarcelado, torturado por un pasado que se hacía presente en cada rincón de la casa de Flores. Recuerda que “[u]na tarde, después de hablar con Nico que estaba ya enfermo, se había jurado escapar de la Argentina, del caserón de Flores, de mamá y los perros y su hermano (que ya estaba enfermo)” (*CM*, p. 182). Entonces, él huye de allí, apresuradamente, olvidando los deberes sociales y la reciente muerte del hermano, sin considerar las protestas de Laura y sin pensar en su madre, parientes y amigos. Manda a todos “al demonio” (*CM*, p. 182) y parte con Laura hacia Europa.

Luis escapa de Buenos Aires en busca de un falso cielo en París, una *libertad condicional* que se termina con la llegada de las cartas de su madre. La falsa libertad parisina fundada sobre la apariencia de felicidad, oculta ese pasado que no podía ser suprimido como lo deseaba: “Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro” (CM, p. 179-180).

El falso cielo de París implica un silencio sobre el pasado y sobre Buenos Aires. No hablar de esto es una forma de mantenerlos alejados del recuerdo y de los fantasmas que los habitan: “se trataba de evadir nombres (las personas, evadidas hacía ya tanto tiempo, los verdaderos fantasmas que son los nombres, esa duración pertinaz)” (CM, p. 179). Evitar ciertos nombres es la estrategia para sostener la farsa, la inexistente felicidad.

El pasado amenazador retorna en las cartas de la madre con la mención del nombre del hijo muerto hacía dos años. Intercalado en el relato de hechos cotidianos, menciona a Nico. La frase “incomprensible y absurda” (CM, p. 181) suena como un disparo “a quemarropa: «Esta mañana Nico preguntó por ustedes»” (CM, p. 181). Su blanco eran Laura, él y su nueva vida en París.

Sin embargo, para Luis, era mejor pensar que la madre se había confundido al escribir Nico en lugar de Víctor, su primo: debía de haber sido él quien preguntó por ellos. Esta es la única explicación posible: un equívoco, una palabra cambiada, un “grotesco error” (CM, p. 183), una “tonta torpeza” (CM, p. 183), un “absurdo error ridículo” (CM, p. 179). Un error que daba señales de la debilidad de la madre, pues quizás es “un anuncio de senilidad. De golpe mamá perdía la noción del tiempo, se imaginaba que...” (CM, p. 181).

Lo único que él tenía que hacer era “borrar la palabra, reemplazar Nico por Víctor, sencillamente reemplazar el error por la verdad” (CM, p. 181). Para él, la verdad era ésta: su hermano estaba muerto y por lo tanto no podía haber sido nombrado en la carta, ni tampoco haberse interesado por saber de ellos en París. Sin embargo, detrás de esta *verdad*, había otra, una verdad temida y llena de culpa que amenazaba con revelarse a cada instante. Una verdad que se esconde detrás del nombre de Nico escrito en la carta de su madre. Reemplazar los nombres era una solución fácil para mantener oculta esa verdad latente.

A pesar de estar destinadas a Luis, las cartas siempre despertaron el interés de Laura, quien las leía y releía como buscando “extraer un segundo sentido” (CM, p. 181), un mensaje cifrado mezclado con las *noticias domésticas*. Un mensaje que sólo ella y la madre de Luis pudieran entender. Por eso, el nombre de Nico podía despertar un sentimiento adormecido detrás de la verdad inventada en París, una verdad ilusoria. A Luis lo atormentaba la reacción que este nombre podía causar en Laura, por eso ella “no debía leer la carta de mamá” (CM, p. 180). Temía que el nombre de Nico despertara en Laura sentimientos acallados que él ya sospechaba.

Las cartas dibujan un retrato de mamá. Revelan su soledad cuando los hijos se han ido. Su letra un poco “retorcida” evidencia la inseguridad, una mano “temblorosa” acometida por “el reuma” y las enfermedades comunes en la vejez. Luis creía que las cartas eran el modo que la madre había encontrado para expresar “la tristeza que debía causarle la ausencia de su hijo y de su nuera” (CM, p. 181) y el dolor por la muerte de su hijo.

Por eso “eran breves, con noticias domésticas, una que otra referencia al orden nacional [...]. Hasta podía pensarse que las cartas eran siempre la misma, escueta y mediocre, sin nada interesante” (CM, p. 181). Y eran leídas con un cierto desinterés por

parte de Luis, sobre todo porque le provocaban sentimientos desencontrados: “Cada una lo tranquilizaba o lo inquietaba sobre la salud de mamá, le recordaba la economía familiar, la permanencia de un orden. Y a la vez odiaba ese orden” (CM, p. 183).

El nombre de Nico jamás pronunciado por ninguno de los tres, es, según Sosnowski, “el túnel, la palabra mágica, a través de la cual se manifestó lo que no tenía razón de ser.”⁵⁹⁵ Nico es el nombre prohibido: “Nunca, en los dos años que llevaban ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas” (CM, p. 181). Laura tampoco lo nombraba, ella jamás hizo ninguna “referencia al pobre fantoche que tan vagamente había pasado de novio a cuñado” (CM, p. 184).

En cuanto a Luis, su silencio llevaba el peso de la culpa por haber robado la novia del hermano: “se plegaba a su silencio por cobardía, sabiendo que en el fondo ese silencio lo agraviaba por lo que tenía de reproche, de arrepentimiento, de algo que empezaba a parecerse a la traición” (CM, p. 184). Por otro lado, se refería al hermano con ironía y desprecio; en su pensamiento, Nico era el *pobrecito*, el *enfermito* o el *pobre fantoche*.

Nico se transforma en un nombre prohibido, en un tabú: “Un lento territorio prohibido se había ido formando poco a poco en su lenguaje, aislándolos de Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un algodón manchado y pegajoso. Y del otro lado mamá hacía lo mismo, confabulaba inexplicablemente en el silencio” (CM, p. 184). Nico es una palabra *tabuada*, con sólo pronunciarla podía traérselo de vuelta, resucitarlo del mundo de los muertos e instalarlo entre los vivos.

Siguiendo a Frazer, entre los hombres de las sociedades primitivas, el nombre propio era considerado una parte vital de la persona nombrada; no sólo la representaba sino que *era* ella misma. Por lo tanto, ellos jamás pronunciaban el nombre de una per-

⁵⁹⁵ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Op. cit., pp. 26-27.

sona fallecida por temor a que se convocara el espíritu del muerto. Creían que éste podía retornar del más allá para perturbarles el sueño y la tranquilidad de sus vidas. El nombre del muerto pasaba a ser entonces una palabra *tabuada*, prohibida, y su simple mención puede acarrear un castigo para quien la pronunció.⁵⁹⁶

Poco a poco su presencia se va adentrando en la vida de la pareja, desequilibrando la silenciosa y fingida armonía que existía entre ellos. Aunque Luis intente engañarse a sí mismo, convenciéndose de que fue Víctor y no Nico quien preguntó por ellos – “...olvidarse lo antes posible de que Víctor había preguntado por ellos” (CM, p. 183) –, el fantasma de su hermano ya se había instalado en su pensamiento y comenzaba a perturbar su vida.

La presencia de Nico lo obliga a cuestionar el amor que Laura le profesa. La siente lejos como si ocultara algo. Le provoca desconfianza y unos celos incomprensibles. Luis no puede dejar de imaginar cómo sería la relación entre Nico y su mujer: “Se preguntó (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) si Nico y Laura habían estado así de distantes en los cines, cuando Nico la festejaba y salían juntos” (CM, p. 183). El difunto retorna para inquietar a quien le robó la novia y (quién sabe) le provocó la muerte, ya que “la comedia había terminado con la blanda derrota de Nico, su melancólico refugio en una muerte de tísico” (CM, p. 183-184).

El retorno del fantasma del hermano también lo induce a vacilar sobre los sentimientos de Laura: ¿lo habría olvidado para siempre? El silencio alrededor de su nombre podría revelar que ella todavía lo amaba. Callaba para no instalarlo en el presente. Nico estaría mejor guardado en el pasado, en el recuerdo, oculto bajo la apariencia de un absoluto olvido. Sin embargo, Luis creía que nombrarlo con naturalidad sería una forma de aceptar su “existencia póstuma”, pues “[ll]amado a la plena luz de su nombre el ín-

⁵⁹⁶ Cf. Frazer, James George. Op. cit., pp. 298-304.

cubo se hubiera desvanecido, tan débil e inane como cuando pisaba la tierra. Pero Laura seguía callando el nombre de Nico” (CM, p. 184).

Detrás de este silencio, Luis “escuchaba su tos discreta” (CM, p. 184). Ahora entiende que la muerte de Nico “en plena luna de miel de la que había sido su novia, del que había sido su hermano” (CM, p. 184) fue el más perfecto y nefasto regalo de bodas, pues muerto, se instalaría por siempre en la vida de la pareja como una sombra, como una amenaza a su felicidad. Su muerte no fue su derrota.

“Diabólico, agazapado, relamiéndose, Tom esperaba que Jerry cayera en la trampa. Jerry no cayó, y llovieron sobre Tom catástrofes incontables” (CM, p. 183). De esta suerte, Luis se siente como el gato de la película animada que viera con Laura en el cine. Quien se pensaba superior, pierde la batalla.

Como los personajes del dibujo animado, los hermanos eran antagónicos. Mientras uno jugaba al tenis, el otro se interesaba por el ajedrez y la filatelia. Luis se sentía más fuerte que Nico, era más enérgico y atrevido, era, según su propia denominación, el *hermano rana* que pudo dar el salto y arrebatarse la novia a Nico. Luis siempre ridiculizaba a su hermano. Se burlaba de su timidez, de su debilidad, de su manera de actuar y su forma de vestirse: “Tan poca cosa, tan fácil, tan verdaderamente brillantina y corbata rayón. [...]. Callado, tan poca cosa el pobrecito” (CM, p. 186). Así, Luis se adelantó y conquistó a Laura. Nico, entonces, se fue “quedando atrás, perdido en un rincón del patio, consolándose con el jarabe pectoral y el mate amargo” (CM, p. 186).

Entre los hermanos había una competencia que no terminó con el casamiento de Luis y la muerte de Nico. La pugna se ha convertido en juego: el ajedrez que tanto le interesaba a Nico en vida. Aún después de muerto sigue jugando, moviendo las piezas del tablero en una partida donde también juegan Luis, Laura y su madre: “Comprendió que la partida continuaba, que a él le tocaba mover. Pero a esa partida la estaban jugando

do tres jugadores, quizá cuatro. Ahora tenía la seguridad de que también mamá estaba al borde del tablero” (*CM*, p. 189).

Según Alazraki, el juego funciona como medio de revelación y aceptación de la presencia del hermano muerto. La alusión a su nombre en las cartas de mamá “transforman el supuesto error en un juego mediante el cual Laura y Luis comienzan a comprender la falsedad del otro. La vida en París se va descubriendo como un juego de gestos y posturas: las respuestas de Laura son para Luis movimientos familiares de una partida de ajedrez jugada hasta la fatiga según los mismos gambitos y contragambitos. Luis las registra con la certeza del jugador que ya conoce el diagrama de todos los movimientos de su adversario.”⁵⁹⁷ A esta partida de ajedrez se suma otro jugador, que “desborda el plano metafórico para entrar, mágicamente, en la realidad de Luis y Laura.”⁵⁹⁸ El juego termina con la derrota de Luis y la victoria de Nico que se inmiscuye en su vida y lo desplaza del pensamiento de Laura.

Con cada carta que le mandaba la madre, la presencia de Nico se hacía más evidente, más real y empírica, Luis iba perdiendo la partida. Entre el contenido sin importancia de las cartas, la madre sutilmente iba insertando el fantasma del hijo. Con ello desestabiliza el orden establecido y deja al descubierto una realidad latente que se ocultaba bajo una falsa apariencia de armonía. Quizás nombrar a Nico no haya sido un simple error o una señal de senilidad. Por lo contrario, puede que haya sido adrede, como una forma de reproche. Era la queja de una madre que sufre la muerte de su hijo y el abandono del otro. Por eso, su segunda carta contenía “unas reflexiones melancólicas sobre lo sola que se quedaría si también Nico se iba a Europa como parecía, pero ese era el destino de los viejos, los hijos son golondrinas que se van un día, hay que tener resignación mientras el cuerpo vaya tirando” (*CM*, p. 185).

⁵⁹⁷ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., pp. 103-104.

⁵⁹⁸ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 104.

La madre menciona a Nico porque conoce los efectos de este nombre en la conciencia del hijo que traicionó al hermano y la abandonó. Es la sutil venganza de la madre quien confabulaba con Laura su castigo: “Cómplices como nunca, mamá le estaba hablando a Laura de Nico, le estaba anunciando que Nico iba a venir a Europa, y lo decía así, Europa a secas, sabiendo tan bien que Laura comprendería que Nico iba a desembarcar en Francia, en París, en una casa donde se fingía exquisitamente haberlo olvidado, pobrecito” (CM, p. 186). La alusión a Nico era una punición contra el hijo que traicionó a su hermano. Ella evoca el espíritu del hijo muerto y lo hace retornar.

Cada carta dejaba entrever la intención de la madre de castigar a Luis, quien finalmente comprende que la confusión de nombres no ha sido un inocente error. Ella se revela como una figura autoritaria, que reprende a su hijo por sus acciones del pasado, lo juzga y lo condena a convivir con el fantasma del hermano: “Cada vez recordaba con más claridad la cara de mamá en las últimas semanas de Buenos Aires, después del entierro de Nico. Lo que él había entendido como dolor, se lo mostraba ahora como otra cosa, algo en donde había una rencorosa desconfianza, una expresión de animal que siente que van a abandonarlo en un terreno baldío lejos de la casa, para deshacerse de él. Ahora empezaba a ver de veras la cara de mamá” (CM, p. 190).

De este modo, el espectro se instala en su vida para torturarlo. Lo condenaba a revivir el pasado y a recordar cuando conoció a Laura en un baile del Club de Flores, de sus salidas con ella a escondidas mientras “se mejorara el enfermito” (CM, p. 187). Lo hacía admitir su culpa y reconocer la farsa en que vivía con su mujer: una “mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos” (CM, p. 186).

Nico atormentaba el pensamiento de Luis y el sueño de Laura, quien sufría terribles pesadillas luego de su muerte. Sus malos sueños también estaban envueltos en silencios, ella pretendía no recordar lo que había soñado, pero “Luis sabía que ella sabía, que acababa de enfrentarse con aquel que entraba en su sueño, vaya a saber bajo qué horrenda máscara” (CM, p. 188). Era Nico que se adentraba en su sueño y no la dejaba descansar. Su espíritu la acosaba desde “el otro lado de su vida” (CM, p. 188), la aterraba, le provocaba “vértigo de espanto” (CM, p. 188). Sus pesadillas también son signos de la culpa. En las palabras de Evelyn Picón-Garfield, “[l]a culpa suprimida se irrumpe en borbotones de pesadillas”⁵⁹⁹ que anticipan la llegada del fantasma resucitado.

Laura no expresaba sus emociones. Al contrario de lo que Luis esperaba, la noticia del error de la madre en las cartas aparentemente no la afligió tanto. Ella seguía impasible y en silencio. Tal reacción termina por quitarle la máscara. Luis logra ver que ella es como Nico, “de las que se quedan atrás y sólo obran por inercia, aunque empleara a veces una voluntad casi terrible en no hacer nada, en no vivir de veras para nada” (CM, p. 187).

Ella representaba todo el tiempo. Llevaba siempre una máscara, una sonrisa falsa. Fingía sus sentimientos con relación a Luis, pero él también fingía, disimulaba que no percibía su falsedad. El silencio permanecía entre ambos como un “tácito acuerdo” (CM, p. 189) que encubría el sentimiento de culpa, la traición y la presencia de Nico. Un silencio colmado de conversaciones triviales: el estado del tiempo, las películas, las salidas al teatro y al cine, las noticias del diario, etc. Se negaban a enfrentar la situación en que la que estaban involucrados, refugiándose en el silencio.

En medio de aquel silencio la presencia de Nico se hacía más evidente. Lo que era una representación virtual, se iba transformando paulatinamente en realidad para

⁵⁹⁹ Evelyn Picón-Garfield. *¿Es Cortázar un surrealista?* Op. cit., p. 33.

ellos, en tanto una carta certificada anunciaba su llegada a París: “todo coincidía con la carta de mamá. El barco llegaba efectivamente al Havre el viernes 17 por la mañana, y el tren especial entraba en Saint-Lazare a las 11:45.” (p. 190) Tanto Laura como Luis sabían que dicho acontecimiento era imposible. Sin embargo, ante la certeza de la insólita llegada dudan, vacilan sobre la existencia de otra realidad, quizá más auténtica que la que ellos viven. Otra realidad en la que Nico sigue vivo y está viajando hacia París para visitarlos.

Dicha sospecha los obliga a marchar, cada uno por su lado, secretamente, a la estación de tren para confirmar la llegada de Nico. Lo que era en el principio un nombre pronunciado, un fantasma, se materializa. Nico desembarca en París, tal vez encarnado en una figura anónima en la que Luis y Laura buscan reconocer semejanzas, pues “naturalmente el hombre era un desconocido” (CM, p. 190). Un desconocido con rasgos en común con Nico, tal vez por el aire de argentino, “el aire de suficiencia disimulando el azoramiento de entrar en París” (CM, p. 191).

El fantasma se convierte en un ser tangible y se instala definitivamente en la vida de la pareja, con lo cual se “consumaba la innominable venganza” (CM, p. 192). Luis sabe que Nico está entre ellos, o mejor, su presencia siempre estuvo, aunque disimulada, en las mentiras de Laura, en sus pensamientos y sus pesadillas, sobre todo en su silencio: “tantos silencios donde todo era Nico, donde no había nada en ella o en él que no fuera Nico” (CM, p. 192).

Luis termina por admitir la presencia de su hermano. Tendrá que compartir con él sus espacios: la casa y la cama. Los lugares que pensaba sólo suyos: “Quizá estaba en la otra habitación, o quizá esperaba apoyado en la puerta como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en sueños de Laura. Allí esperaría, tendido de

espaldas, fumando también él su cigarrillo, tosiendo un poco, riéndose con una cara de payaso como la cara de los últimos días, cuando no le quedaba ni una gota de sangre sana en las venas” (CM, p. 193). Quizás el espíritu del hermano, además de ocupar su casa y su vida, ocupa también su cuerpo, ya que le hace subir despacio las escaleras, pero “en realidad siempre subía despacio para no fatigarse los pulmones y no toser” (CM, p. 192).

La realidad que se les presenta a los personajes es “vista pasivamente y aceptada como una condena. No hay indicios de rebelión”⁶⁰⁰, afirmó Juan Carlos Curutchet. Entonces, reconocer la presencia de Nico era lo único que Luis y Laura podían hacer para romper con un silencio que llevaba ya dos años. A Luis sólo le restaba convivir con el fantasma del hermano, que ahora no es más un recuerdo póstumo, había resucitado y estaba más flaco puesto que con el tiempo “Uno va cambiando...” (p. 193)

Finalizamos, de este modo el abordaje de un tópico crucial en la obra de Julio Cortázar, la presencia de las almas de los muertos en el mundo de los vivos. El escritor, como hemos dicho, aborda este asunto desde la cosmovisión de las culturas arcaicas, donde la existencia de esas *potencias místicas* formaba parte de la vida en común.

Ya desde los albores de su producción, allá por los finales de la década del 30, el escritor esboza, todavía sin la maestría que lo caracterizaría más adelante, un intento de fusión entre lo verosímil y la inclusión de lo fantástico, siempre apoyándose en las investigaciones antropológicas. Su esfuerzo consiste en una mixtura de lo *moderno*, en tanto que tecnologías como las comunicaciones radiales o telefónicas, con lo más primitivo de las creencias del Hombre: los espíritus de quienes ya murieron que se comunican desde el *más allá*. Creemos que la magia del texto reside, justamente, en esta fusión

⁶⁰⁰ Curutchet, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de a razón pragmática*. Op. cit., p. 33.

que permite tal salto histórico que los muertos se pueden comunicar con los vivos por vía telefónica.

Si lo que analizamos en aquel primer relato es la simpleza de un *ejercicio de escritura*, una historia lineal que sólo se torna reversible con la revelación final que nos permite – de modo siniestro – comprender *a posteriori* la significación del cuento, en *Cartas de mamá*, la trama se vuelve más compleja. Los tres personajes *vivos* juegan una partida decisiva con el ánima de quien ha muerto. Traído desde el *más allá* mediante el intrigante error de la madre en su habitual comunicación epistolar, Nico abre el juego con cada uno de ellos que desde cierta posición – la culpa, la reivindicación o el amor –, juegan compulsivamente en un tablero fantástico. Cortázar esboza en este cuento perfiles psicológicos más complejos de los personajes que redundan en una mayor densidad significativa si lo comparamos con el primer relato.

Finalmente, el autor ubica a sus personajes en situaciones que aprovechan aspectos de la mentalidad primitiva que la modernidad descartara. En consecuencia, la división que el espíritu moderno y positivo realiza entre lo objetivamente visible y un supuesto *más allá* se desdibuja en la verosimilitud del relato para formar parte de un sólo y perpetuo mundo fantástico.

Consideraciones finales

Personalidad camaleónica: conocer sin identidad: anegarse en la realidad sin consignas: Cortázar proteico, imprevisible, contradictorio, metamórfico: un mutante que ha cambiado varias veces de existencia.

Saúl Yurkievich. *Al unísono y al dísono.*

Intentaremos sobre el final de este trabajo, rescatar la permanente búsqueda de Cortázar de ensamblar la cultura europea y latinoamericana de un modo original. Ya desde su biografía podríamos pensar que ambas se encuentran presentes. Desde su nacimiento en Bruselas, siendo argentino. Su infancia y adolescencia en el conurbano bonaerense y su juventud en la Provincia de Buenos Aires hasta su emigración a París, donde a pesar de dominar la lengua francesa, continúa escribiendo su obra en el castellano que se habla en el Río de la Plata.

Así comenzamos a armar nuestro rompecabezas al interior de este recorte de la vasta obra cortazariana. Podríamos arriesgar la hipótesis de que su autoexilio en Francia marcó una especie de *bipolaridad cultural* que signó luego su producción. Son muchos los tramos de su obra donde se pueden leer estas marcas: la cotidianeidad europea leída desde lo latinoamericano o los melancólicos barrios porteños recordados desde París.

Habiéndose formado en las lecturas clásicas de occidente, no dejó por fuera su ascendencia latinoamericana, impregnándose de los saberes, mitos y leyendas de las culturas arcaicas. Estas lecturas hicieron que parte de lo fantástico presente en su obra suponga un contenido que avanza en la dirección de una búsqueda intelectual de lo primitivo, en tanto que revaloración antropológica de las culturas nativas de América Latina.

El llamado pensamiento mágico le sirve, entonces, para entrelazar lo que podríamos pensar como un contexto verosímil en nuestras culturas occidentales e insertar, en el momento menos pensado, algo de lo fantástico que extrae de aquellas culturas. Reconocemos en Cortázar un alto grado de meticulosidad en cuanto a la inclusión de detalles, tanto vinculados con locaciones europeas o americanas, mitos griegos o leyendas indígenas; podemos apreciar cómo contribuye a justificar sus personajes algo de la cosmovisión de las sociedades arcaicas. Muchos de ellos – lo hemos señalado – parecen sentir sobre sus “cuerpos”, sobre sus “conciencias”, el peso mágico de estos modos primitivos de ver el mundo. Para lograr tal precisión en su cuentística, el mismo autor parece, por momentos, adoptar como propia dicha cosmovisión.

Parte de estos modos de ver el mundo fueron descritos por la antropología de Lévy-Bruhl como prelógicos, considerando que las cosmovisiones de las sociedades arcaicas sostenían lógicas diversas de las que pregonaban las culturas occidentales presuntamente civilizadas. Tomemos por caso el principio de participación, largamente analizado en nuestro estudio: en occidente, se sostiene desde Aristóteles, que el mismo ente no puede ser él mismo y otro a la vez. Las sociedades llamadas *prelógicas*, no encuentran impedimento alguno en que la misma entidad pueda ser una y otra y estar en sitios disímiles al mismo tiempo. Cortázar saca partido de esta característica para insertarla en el contexto *occidental* de su cuentística: el caso de *Axolotl* es significativo, el protagonista no deja de ser él, pero gradualmente es también un axolotl.

Plantear que Cortázar revaloriza los saberes primitivos es, de algún modo, sostener que niega, al menos parcialmente, la cultura occidental a la que pertenece y en la que abrevó gran parte de sus conocimientos. Esta negación nos remite, en primer lugar, al movimiento surrealista: sus componentes, sin ser ajenos a las producciones que se gestaron en la Europa civilizada, desertaban de ésta para buscar un camino propio y

original. Uno que les permitiera, a través del aprovechamiento de nuevos conceptos en el ámbito de la psicología y la filosofía, deshacerse de las trabas de la razón para permitir el florecimiento del contenido inconciente: oculto y misterioso.

En segundo lugar, este doble juego de conocimiento profundo de una cultura y negación de la misma, nos conduce directamente al movimiento antropófago. Los adscritos a este movimiento artístico se encontraban hastiados de la cultura de occidente – sobre todo europea – que veía, en la producción de la *periferia latinoamericana*, una mera reproducción de lo realizado en el centro. Por eso proponen *deglutir* las producciones artísticas existentes, derribar lo más sagrado del arte en el viejo continente para sintetizar una producción novedosa que incluya las viejas manifestaciones, pero no deje fuera componentes simbólicos que las culturas latinoamericanas atesoraban.

No es azaroso que estos movimientos hayan surgido en América Latina, sus representantes se habían formado, en gran medida en la civilización que ahora devoraban. No eran ignorantes de aquellas obras, ni de su historia o sus autores: con la autoridad de quien conoce desde dentro, los *escritores antropófagos* desmontan la literatura clásica para proponer sus propias producciones.

Cortázar no es ajeno al sentimiento de que es posible escribir en el lenguaje de la cultura occidental, pero sin aquel *complejo de inferioridad* frente a los grandes nombres de las letras europeas.⁶⁰¹ Una novedosa literatura es posible en América Latina. El argentino produce una vasta obra que conjuga aquel patrimonio con la riqueza de los saberes y tradiciones de su tierra.

⁶⁰¹ En su carta dirigida al cubano Roberto Fernández Retamar, fechada en agosto de 1964, el argentino se refiere a la recepción de los lectores y la crítica en América Latina de su, por entonces, reciente novela *Rayuela*. Afirma que su libro “invita a acabar con las tradiciones literarias sudamericanas que, incluso en sus formas más vanguardistas, han respondido siempre a nuestros complejos de inferioridad, a eso de ‘ser nosotros tan pobres’ como dices a propósito del elogio de Rubén a Martí.” (Cortázar, Julio. *Carta a Roberto Fernández Retamar*, en *Casa de las Américas: edición dedicada a Julio Cortázar*. Op. cit., 18.)

Arriesgaremos entonces que existió un tiempo primario en el que prevalecía la negación de lo establecido en Europa por sobre su aceptación. Los escritores latinoamericanos rechazaban el legado del viejo continente en favor de las novedades nacidas de sus tradiciones. Sólo posteriormente se logró el equilibrio que permitiera una suerte de amalgama en la que el legado cultural de occidente y las originalidades de nuestra América pudiesen presentarse en pie de igualdad, sin *servilismos*, como ya lo expresara el propio Cortázar.⁶⁰²

Retomando las opiniones de Sarlo y Altamirano, podemos pensar al continente americano como un *espacio mágico* donde la razón de la civilización europea se diluye hasta cierto punto para luego fundirse en una nueva lógica original. Dicha novedad se hace posible por las mágicas condiciones que le son admitidas en estas lejanas tierras del sur en las que – lejos del centro cultural del mundo – se permiten las mixturas de lo sacro con lo fantástico.

Hemos dicho ya que en la literatura de Cortázar se hace posible esta reunión de la tradición cultural europea, con su lógica inherente: lógica de la razón civilizada; y oponerla a las cosmovisiones primitivas, a las tradiciones más propias de estas latitudes.

Los primeros años de la formación del escritor nos permiten pesquisar ciertos aspectos en relación con lo que venimos examinando. Son los años en los que cumple tareas como maestro normal en pequeñas ciudades de la Provincia de Buenos Aires y – luego – se desempeña como profesor de literatura extranjera en la Universidad Nacional de Cuyo. A pesar de que el joven Cortázar ya se muestra en esta época como un experto conocedor del mundo literario, denominamos a esta etapa como formativa, en la medida en que ha sido consagrada a la lectura de gran parte de los textos que serían luego sus-

⁶⁰² En su textos de 1980, *Sobre puentes y caminos*, Cortázar afirma: "...distanciarnos de Europa no significa prescindir de su savia siempre vital y estimulante sino incorporarla sin servilismo ni servidumbre..." (Cortázar, Julio. *Sobre puentes y caminos*, en *Obra Crítica* / 3. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 283.)

tento de su obra. El dominio de diversas lenguas le permitió acceder a autores franceses, alemanes o ingleses sin pasar por el filtro – o *mutilaciones* – de los traductores.

Los relatos que nacen por aquellos años, previos a sus *publicaciones oficiales*, ya nos indican un camino. En el contexto de la civilización, se introducen los *sinsentidos* de la lógica primitiva: ánimas, dobles, sueños que se llevan las almas para no volver son algunas de las temáticas que se infiltran en la verosimilitud de los relatos cortazarianos.

No sólo las cosmovisiones primitivas han sido abordadas por Cortázar, también algunos mitos griegos fueron fuente de sustentación para varios relatos. Diríamos, con mayor precisión, que el argentino toma la reescritura de ciertos mitos griegos como un modo de creación de nuevas producciones, las cuales otorgarían indudablemente valor agregado, un plus de nuevos sentidos a los clásicos antiguos.

Gustaríamos, en este punto, de presentar la metáfora del rompecabezas. Creemos que Julio Cortázar ha montado su obra al modo de quien arma un *puzzle*: reuniendo retazos de historias, pedacitos de literaturas diversas, de anécdotas, mitos y leyendas. Construye de este modo, de tanto en tanto, un texto que cobra un sentido que sobrepasa la significación de los fragmentos que lo componen. Es por esto que nos hemos interesado sobremanera por sus años de formación, hallamos significativo retomar las lecturas del escritor que, como las piezas del juego – fragmentos de la imagen –, constituyen los elementos de su producción literaria.

Hemos propuesto un recorrido sistemático que privilegia aquellos textos donde se problematizan ciertos aspectos relacionados con la recuperación de lo arcaico. Asimismo, intentamos demostrar que estos aspectos, a su vez, están de cierta forma vinculados con la estética surrealista. Este corpus se concentra en la primera etapa de la producción cortazariana que abarca las décadas del 40, 50 y principios de los 60. Este re-

corte se debe a que, creemos, fue en esta etapa en la que los aspectos antes mencionados se evidencian en su narrativa. En la poética de Cortázar, por entonces, se observa un encuentro con las concepciones de magia, mito, mitología e irracionalismo que se hacen notar tanto en su narrativa como en su obra crítica, tal como lo hemos trabajado en nuestra investigación.

Interrumpimos nuestro análisis en el período antes mencionado por creer que la década del 60 trazó una línea divisoria dentro de su obra. A pesar de no abandonar totalmente su estilo y su predilección por relatos de corte fantástico, allí se presenta una sensible transformación de su escritura. Este cambio apunta a una nueva fase en la producción del escritor; y se debe a su viraje hacia las problemáticas sociales, hacia el reconocimiento de la complejidad en la cultura latinoamericana y a la necesidad ideológica de *ejercer* una literatura política o tal vez *comprometida*.

En esta segunda etapa se produjo una transición entre el período de fuerte conciencia esteticista y el Cortázar más politizado. En los años 40, se declaraba antiperonista y demostraba rechazo frente a las masas que el *fenómeno peronista* trasladó a la Capital con la *invasión* de los obreros salidos del campo hacia las fábricas de la urbe. Esta situación lo impulsó a dejar el país para fijar residencia en París, centro de la cultura y objeto del deseo de muchos intelectuales latinoamericanos. En los 60, cambió de opinión y comenzó a hablar en defensa del pueblo. Este cambio está signado por su primer viaje a Cuba⁶⁰³ y por su relación con los líderes de la revolución en la isla. Ya en los 70, admitió no haber entendido al peronismo en su época.⁶⁰⁴ Hasta los albores de la década del 60, no se perciben rasgos de su ideología política insertos en su obra. Sus discrepan-

⁶⁰³ Hay una discrepancia con relación a la fecha de su primer viaje a Cuba. De acuerdo con Prego, éste ocurrió en el año 1961; González Bermejo afirma que fue en 1963 cuando Fidel le invitó a conocer la isla. (Véase: Prego Gadea, Omar. Op. cit., pp. 208 y González Bermejo, Ernesto. Op. cit., p. 120.)

⁶⁰⁴ Ángel Rama en un artículo sobre el cambio que se produjo en los escritores e intelectuales argentinos respecto de sus posicionamientos políticos, afirma: "Un escritor como Julio Cortázar que se fue de la Argentina a comienzos de los 50 por no poder soportar al peronismo, volvió a Buenos Aires para decir su esperanza en la acción renovadora de la juventud peronista." (Rama, Ángel. *La narrativa en el conflicto de las culturas*, en Rouquié, Alain (compilador). *Argentina, Hoy*. México, Siglo XXI, 1982, p. 259.)

cias con el peronismo sólo sustentan algunos pasajes de su producción literaria. Pero luego, su concepción de “lo político” adquiere otra dimensión.

Esta toma de conciencia política vista desde una perspectiva lejana, es decir, desde París, suscitó diversas polémicas; entre ellas la que sostuvo con Oscar Collazos acerca de su opinión sobre la realidad latinoamericana.⁶⁰⁵ Collazos acusa a Cortázar de olvidar el compromiso del escritor para con la realidad concreta y su contexto socio-político y cultural. Cortázar le responde que “[l]a integración del escritor revolucionario en el socialismo supone, en el plano de la responsabilidad y de la actitud crítica del intelectual, una tarea positiva, puesto que la revolución ya ha sido puesta en marcha y se trata de defenderla, perfeccionarla y llevarla a sus fines últimos, en ese caso toda ignorancia, evasión o desprecio del ‘contexto socio-cultural y político’ resulta inadmisibles.”⁶⁰⁶ Respecto del olvido de la realidad, Cortázar se defiende diciendo que sus “cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas.”⁶⁰⁷

Teniendo en cuenta el papel del escritor como transmisor y su responsabilidad frente a los problemas socioculturales y políticos de su pueblo, Cortázar afirma que la producción literaria, aunque sea fruto de la creación imaginaria, tiene su función política y social. Los críticos y lectores deben percibir a los *escritores escapistas* – a quienes estos problemas poco importan – de quienes no lo son.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Los textos de Collazos (*La encrucijada del lenguaje*) y Cortázar (*Literatura en la revolución y revolución en la literatura*) fueron publicados en la revista *Marcha* de Montevideo en agosto-septiembre de 1996 y enero de 1970, respectivamente. (Véase: Collazos, Oscar. *La encrucijada del lenguaje*, en *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*. Montevideo, Biblioteca Marcha, 1987, pp. 79-104 y Cortázar, Julio. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar*, en *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*. Montevideo, Biblioteca Marcha, 1987, pp. 105-137.)

⁶⁰⁶ Cortázar, Julio. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, en Ulla, Noemí. *La insurrección literaria: de lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1996, pp. 205-206.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 206.

⁶⁰⁸ Cf. *Ibid.* 207.

El interés de Cortázar por la realidad latinoamericana repercute en su escritura. En diversas ocasiones el escritor afirma que su primer viaje a Cuba le reveló la realidad del pueblo latinoamericano y cambió su forma de escribir. Por este motivo y a partir de entonces, comenzó a politizar e ideologizar su literatura.⁶⁰⁹ Esto explica el giro que da su producción cuentística desde los años 60 en adelante, principalmente con la publicación de su relato *Reunión*.⁶¹⁰

Este relato, publicado originalmente en 1965 en la revista *El escarabajo de Oro*,⁶¹¹ aborda del tema de la revolución cubana y empieza con un epígrafe de *La sierra y el llano* de Ernesto Che Guevara. *Reunión*, por un lado marca el nivel ideológico del

⁶⁰⁹ Cuando habla de la revolución cubana en la entrevista con Omar Prego, Cortázar afirma que el contacto con el pueblo después del triunfo de la revolución despertó, en él, una toma de conciencia política que lo llevó a entender la realidad latinoamericana desde otro lugar: "...la revolución cubana me mostró, me metió en algo que ya no era una visión política teórica, una postura política meramente oral: esa primera visita a Cuba me colocó frente a un hecho consumado. Yo fui muy poco tiempo después del triunfo de la revolución —la revolución triunfó en 1959 y yo fui en 1961— en momentos muy difíciles en que los cubanos tenían que apretarse el cinturón porque el bloqueo era implacable, había problemas internos a raíz de las tentativas contrarrevolucionarias: muy poco después se produjo eso que se llamó los alzados del Escambray, esos grupos anticastristas que hubo que eliminar al precio de una lucha de varios años. [...] ...esa relación con los dirigentes y con los amigos cubanos, de golpe, sin que yo me diera cuenta (nunca fui consciente de todo eso) y ya en el camino de vuelta a Europa, vi que por primera vez yo había estado metido en pleno corazón de un pueblo que estaba haciendo su revolución, que estaba tratando de buscar su camino. Y ése es el momento en que tendí los lazos mentales y en que me pregunté, o me dije, que yo no había tratado de entender el peronismo. Un proceso que no pudiendo compararse en absoluto con la revolución cubana, de todas maneras tenía analogías: también ahí un pueblo se había levantado, había venido del interior hacia la capital y a su manera, en mi opinión equivocada y chapucera, también estaba buscando algo que no había tenido hasta ese momento. La revolución cubana, por analogía, me mostró entonces y de una manera muy cruel y que me dolió mucho, el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de leer: el proceso se fue haciendo paulatinamente y a veces de una manera casi inconsciente. Los temas en donde había implicaciones de tipo político o ideológico más que político, se fueron metiendo en mi literatura. Ése es un proceso que se puede ir apreciando a lo largo de los años." (Prego Gadea, Omar. Op. cit., pp. 208-209.)

⁶¹⁰ En esta misma entrevista Cortázar corrobora la idea de que *Reunión* es el resultado de esta toma de conciencia política: "Ese cuento que se llama *Reunión*, cuyo personaje es el Che Guevara. Ése es un cuento que yo jamás habría escrito si me hubiera quedado en Buenos Aires ni en mis primeros años de París, porque no me hubiera parecido un tema, no hubiera tenido ningún interés para mí. En cambio, en ese momento, el tema de ese relato me resultaba absolutamente apasionante, porque yo traté de meter ahí, en esas 20 páginas, toda la esencia, todo el motor, todo el impulso revolucionario que llevó a *los barbudos* al triunfo. Pero todo esto que te estoy diciendo acerca de esa especie de entrada en la conciencia política o ideológica, que antes había sido más bien uno de los tantos ejercicios intelectuales y de las opiniones que uno tiene a lo largo de la vida, no tendría demasiado sentido si no se conectara con otra cosa. Y así como te cité *Reunión* como el primer cuento que marcaría esa entrada en el campo ideológico y por lo tanto una participación (porque ahí yo ya entré participando), de esos mismos años debería citar, de manera simbólica, ese otro cuento que es *El perseguidor*." (Prego Gadea, Omar. Op. cit., pp. 210.)

⁶¹¹ Cortázar, Julio. *Reunión*, en *El escarabajo de oro*. Año 6, n° 26-27. Buenos Aires, febrero 1965, pp. 2-17. Posteriormente, este relato integró el volumen de cuentos *Todos los fuegos el fuego* publicado en 1966.

autor y, por otro, establece de alguna forma una ruptura con su producción anterior. Por este motivo, creemos que la literatura cortazariana pos-*Reunión* debe ser leída desde otro lugar. Por lo tanto, delimitamos nuestra investigación al momento anterior a su aparición.

A partir de *Reunión*, Cortázar busca conjugar la literatura con la historia de su tiempo, incorporando lo político al juego de imaginación de la escritura, como señaló Jaime Alazraki: “una simbiosis entre historia y literatura”.⁶¹² El recorrido que comienza con ese cuento desemboca en la novela *Libro de Manuel* (1973), que el crítico sintetiza del siguiente modo: “su confrontación con la historia, la culminación de una larga búsqueda, su reencuentro con el destino latinoamericano, la reconciliación entre imaginación e historia, un diálogo entre literatura y política.”⁶¹³

En el prólogo al *Libro de Manuel*, Cortázar confirma ese camino que lo llevaría hacia la participación en la realidad concreta latinoamericana. Dejaba de ser espectador de lo que sucedía del lado de acá del Atlántico, en busca de una integración con el prójimo⁶¹⁴ y de una unión entre literatura y coyuntura social y política:

...si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido mentado itinerario de algún personaje. Ese hombre sueña algo que yo soñé tal cual en los días en que empezaba a escribir y, como tantas veces en mi incomprensible oficio de escritor, sólo mucho después me di cuenta de que el sueño era también parte del libro y que contenía la clave de esa convergencia de actividades hasta entonces disímiles.⁶¹⁵

⁶¹² Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 300.

⁶¹³ Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., p. 317.

⁶¹⁴ En la entrevista con Ernesto González Bermejo, Cortázar afirma: “‘Las puertas del cielo’, ‘El peregrino’ y *Rayuela*, [...], son textos anteriores a mi toma de conciencia en el plano histórico-político. Es una época de mi vida en la que yo me sentía personalmente un espectador de lo que sucedía afuera, sin una verdadera participación, sin un deseo de comunicarme con ‘el otro’, con el prójimo.” (González Bermejo, Ernesto. Op. cit., p. 70.)

⁶¹⁵ Cortázar, Julio. *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1973], p. 5.

Reiterando de alguna forma lo que dijo el propio Cortázar en este pasaje, Fredric Jameson menciona la epifanía legendaria, es decir, la subsistencia de la leyenda, la magia, el mito y el sueño “en el mundo secularizado y cosificado moderno”⁶¹⁶. De este modo, sostiene que en *Libro de Manuel*, “el sueño-fábula que está en el corazón de esta novela es algo así como un repudio de las epifanías tradicionales, o una autocrítica de la obra anterior del narrador: el cine a oscuras, el sueño en cuanto discontinuo y montado como una película de Fritz Lang, el mensaje del cubano, cuyo carisma reprimido, desde el primer territorio liberado del hemisferio occidental, se alza lentamente a la superficie en el transcurso de los acontecimientos: ¡Despierta!”⁶¹⁷

Otro factor no menos importante que contribuyó al giro que tomó la escritura de Cortázar hacia la situación de América Latina y hacia un diverso modo de observar y entender al *otro*, no fue extraño a los cambios que sucedían en el discurso antropológico. A finales de la década del 50, los estudios de Lévi-Strauss sobre la cultura de las sociedades consideradas arcaicas ponen en tela de juicio cuestiones acerca de la mentalidad primitiva caracterizada por Lévy-Bruhl. El antropólogo belga postula otra forma de interpretar lo primitivo y al *otro*. Considera a dichas sociedades como poseedoras de una cultura diferente, lo cual no implica que sean inferiores a la de los pueblos supuestamente civilizados.

A la hora de analizar al *otro*, Lévi-Strauss, al contrario de Lévy-Bruhl, utiliza como método de investigación un ostensivo trabajo de campo, que, a su vez, fundamenta sus estudios. Sin embargo, sin querer invalidar este método, es necesario tener en cuenta que interpretar al otro siempre envuelve la subjetividad del observador, siempre pone en evidencia la posición privilegiada de aquel que observa desde otro lugar. Como

⁶¹⁶ Jameson, Fredric. Op. cit., p. 110.

⁶¹⁷ Jameson, Fredric. Op. cit., p. 110.

el propio Lévi-Strauss advierte: uno tiende a mirar al otro desde la supremacía de su propia cultura.

Sabemos que este campo de la ciencia siempre le interesó a Cortázar, especialmente en lo que se refiere a los estudios antropológicos. Por este motivo, el escritor al parecer tuvo también en cuenta los cambios producidos en el ámbito de esta disciplina. Esto se evidencia cuando compara los posicionamientos entre los dos *Lévi* en la entrevista con Sara Castro-Klarén citada en el inicio de este trabajo y cuando escribe sobre la obra de Adolf Wölflí, texto publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Sus palabras en aquella entrevista y en ese texto demuestran que Cortázar también había cambiado su manera de mirar al *otro*.

Es cierto que el escritor argentino mantiene una cierta continuidad en lo que se refiere a la estructura del cuento, pero no menos verdadero es que se va adaptando a cada momento histórico. Por otro lado, no renuncia a su concepción estética del cuento en pos de una literatura meramente política y por ende comprometida. Lo político se convierte en una faceta más de su obra, intenta lograr una unión entre el discurso político y el literario, pero sin empobrecer al segundo.

La literatura de Cortázar en sus comienzos estaba volcada a la realización personal, pero su progresiva toma de conciencia política sirvió de estímulo para que se abriera a la historia, otorgando a su creación un nuevo matiz, no tan presente o más mediatisado en su producción anterior. Este nuevo matiz traspasa lo que delimitamos como nuestro objeto de estudio, puesto que entendemos que Cortázar se aparta de la cosmovisión mágica y mítica que caracteriza al universo arcaico e intenta aproximarse de otro modo a la realidad concreta latinoamericana.

En la revalorización de lo arcaico, la relectura de los mitos griegos y su acercamiento estético al movimiento surrealista europeo encontramos huellas de un intento

por expresar de un modo original la (*supra*)realidad de su tiempo. Incluso, cuando se produce el cambio que lo llevaría a una toma de posición frente a las coyunturas políticas a ambos lados del Atlántico, Cortázar no abandona su interés manifiesto por las ciencias del Hombre, aún ante la presencia de cambios sustanciales en cuanto a los modos subjetivos de observación del objeto, del *otro*. El autor de *Rayuela* mantiene, junto con su literatura más politizada, una preocupación sobre algunas cuestiones que lo impulsan a sostener la tensión entre lo primitivo y lo occidental, la periferia y el centro, lo invisible y lo visible. Juntando todas las piezas y añadiendo originalidad y talento, es posible que la imagen sugerida por el rompecabezas, sea algo más que una colección de fragmentos.

Bibliografía

Textos de Cortázar:

Narrativa y poesía:

Presencia. Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938.

Los Reyes [1949]. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.

Bestiario [1951], en *Cuentos Completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Final del Juego [1956 y 1964], en *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Las Armas Secretas [1959], en *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Los premios [1960]. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.

Historias de cronopios y de famas [1962], en *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Rayuela [1963]. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991].

Todos los fuegos el fuego [1966], en *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Libro de Manuel [1973]. Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

Octaedro [1974], en *Cuentos completos / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Alguien que anda por ahí [1977], en *Cuentos completos / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Un tal Lucas [1979], en *Cuentos completos / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Queremos tanto a Glenda [1980], en *Cuentos completos / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Deshoras [1982], en *Cuentos completos / 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Cuaderno de bitácora [1983], en *Rayuela*. Edición crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1991].

Salvo el crepúsculo [1984]. Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

La otra orilla [1994], en *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Ensayo:

Introducción, en POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza, 1973 [1956], pp. 13-61.

La vuelta al día en ochenta mundos [1967]. México, Siglo XXI, 2004.

Último Round [1969]. Madrid, Siglo XXI, 1972.

Obra crítica / 1 [1994]. Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

Obra crítica / 2 [1994]. Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

Obra Crítica / 3 [1994]. Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

Imagen de John Keats [1996]. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.

Valise de cronópio [1974]. São Paulo, Perspectiva, 1993.

Artículos, ensayos, reseñas y cuentos publicados en diarios y revistas:

Rimbaud, en *Huella*. N° 2. Buenos Aires, 1941.

Llama el teléfono, Delia, en *El Despertar*. Chivilcoy, octubre 1941.

Bruja, en *Correo Literario*. Buenos Aires, agosto 1944.

La urna griega en la poesía de John Keats, en *Revista de Estudios Clásicos*. Año 2, n° 49-61. Mendoza, 1946, pp. 45-91.

- Casa tomada*, en *Los Anales de Buenos Aires*. Año I, n° 11. Buenos Aires, diciembre 1946, pp. 13-18.
- Bestiario*, en *Los Anales de Buenos Aires*. Año II, n° 18-19. Buenos Aires, agosto-septiembre 1947, pp. 40-52.
- Daniel Devoto: Canciones despeinadas*, en *Los Anales de Buenos Aires*. N° 20, 21 y 22. Buenos Aires, octubre – noviembre 1947, pp. 156-158.
- Enrique Wernicke. El señor cisne*, en *Los Anales de Buenos Aires*. N° 20, 21 y 22. Buenos Aires, octubre – noviembre 1947, p. 158.
- Los Reyes*, en *Los Anales de Buenos Aires*. N° 20, 21 y 22. Buenos Aires, octubre – noviembre 1947, pp. 34-48.
- El señor cisne, por Enrique Wernicke*, en *Cabalgata*. Año II, n° 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 7.
- Nuevo asedio a Don Juan, por Guillermo Díaz-Plaja*, en *Cabalgata*. Año II, n° 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 7.
- El alba del alhelí, por Rafael Alberti*, en *Cabalgata*. Año II, n° 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 7.
- Don Quijote de la Mancha*, en *Cabalgata*. Año II, n° 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 10.
- La sinfonía pastoral, por André Gide*, en *Cabalgata*. Año II, n° 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 10.
- Nueve dramas de Eugène O'Neill*, en *Cabalgata*. Año II, n° 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 10.
- El incongruente, por Ramón Gómez de la Serna*, en *Cabalgata*. Año II, n° 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 10.

- Sistema de las artes (Arquitectura, Escultura, Pintura y Música)*, por G. F. Hegel, en *Cabalgata*. Año II, nº 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 10.
- Poesía*. Ezequiel Martínez Estrada, en *Cabalgata*. Año II, nº 13. Buenos Aires, noviembre 1947, pp. 10-11.
- Cervantes*, por Jean Babelon, en *Cabalgata*. Año II, nº 13. Buenos Aires, noviembre 1947, p. 11.
- Los rojos Redmayne*, por Eden Phillpotts, en *Cabalgata*. Año II, nº 14. Buenos Aires, diciembre 1947, p. 7.
- Spinola, el de las lanzas (y otros retratos históricos)*, por la condesa de Yebes, en *Cabalgata*. Año II, nº 14. Buenos Aires, diciembre 1947, p. 7.
- Yo, el Rey*, por Hermann Kesten, en *Cabalgata*. Año II, nº 14. Buenos Aires, diciembre 1947, p.7.
- La danza*, por Sergio Lifar, en *Cabalgata*. Año II, nº 14. Buenos Aires, diciembre 1947, p. 7.
- Temor y temblor*, por Soren Kierkegaard, en *Cabalgata*. Año II, nº 14. Buenos Aires, diciembre 1947, p. 10.
- El laberinto*, por Martín Alberto Boneo, en *Cabalgata*. Año II, nº 14. Buenos Aires, diciembre 1947, p. 10.
- La filosofía perenne*, por Aldous Huxley, en *Cabalgata*. Año II, nº 14. Buenos Aires, diciembre 1947, p. 10.
- Como quien espera el alba*, por Luis Cernuda, en *Cabalgata*. Año II, nº 15. Buenos Aires, enero 1948, p. 10.
- Vuelta a la tierra*, por Mary Webb, en *Cabalgata*. Año II, nº 15. Buenos Aires, enero 1948, p. 10.

- Morir es nacer*, por Werner Bock, en *Cabalgata*. Año II, nº 15. Buenos Aires, enero 1948, pp. 10-11.
- Cadáver en el viento*, por Portner Koehler, en *Cabalgata*. Año II, nº 15. Buenos Aires, enero 1948, p. 11.
- La náusea*, por Jean-Paul Sartre, en *Cabalgata*. Año II, nº 15. Buenos Aires, enero 1948, p. 11.
- La habitada*, por Carmen R. L. de Gándara, en *Cabalgata*. Año II, nº 15. Buenos Aires, enero 1948, p. 13.
- La guerra gaucha*, por Leopoldo Lugones, en *Cabalgata*. Año II, nº 15. Buenos Aires, enero 1948, p. 13.
- Lejana*, en *Cabalgata*. Año III, nº 16. Buenos Aires, febrero 1948, pp. 10-11.
- Coronación de la espera*, por Alberto Girri, en *Cabalgata*. Año III, nº 16. Buenos Aires, febrero 1948, p. 12.
- Kierkegaard y la filosofía existencial*, por León Chestov, en *Cabalgata*. Año III, nº 16. Buenos Aires, febrero 1948, p. 12.
- Cuentos ucranianos*, por Nicolás Gogol, en *Cabalgata*. Año III, nº 16. Buenos Aires, febrero 1948, p. 12.
- Sombra del paraíso*, por Vicente Aleixandre, en *Cabalgata*. Año III, nº 16. Buenos Aires, febrero 1948, pp. 12-13.
- Los papeles de Aspern*, por Henry James, en *Cabalgata*. Año III, nº 16. Buenos Aires, febrero 1948, p. 13.
- Miguel de Mañara. Misterios en seis cuadros*, por O. W. de Lubicz Milosz, en *Cabalgata*. Año III, nº 16. Buenos Aires, febrero 1948, p. 13.
- Los de Seldwyla*, por Gottfried Keller, en *Cabalgata*. Año III, nº 17. Buenos Aires, marzo 1948, p. 15.

- Diccionario de la mitología*, por M. Rubio Egusquiza, en *Cabalgata*. Año III, nº 17. Buenos Aires, marzo 1948, p. 15.
- Miscelánea antigua*, por José Alfredo Hernández, en *Cabalgata*. Año III, nº 17. Buenos Aires, marzo 1948, p. 15.
- Murió como una dama*, por Carter Dickson, en *Cabalgata*. Año III, nº 17. Buenos Aires, marzo 1948, p. 15.
- Ciclo de la primavera*, por Rabindranath Tagore, en *Cabalgata*. Año III, nº 17. Buenos Aires, marzo 1948, p. 15.
- Mi pueblo en la hora alemana*, por Jean-Louis Bory, en *Cabalgata*. Año III, nº 17. Buenos Aires, marzo 1948, p. 15.
- La puerta estrecha*, por André Gide, en *Cabalgata*. Año III, nº 18. Buenos Aires, abril 1948, p. 12.
- Sin embargo, Juan vivía*, por Alberto Venasco, en *Cabalgata*. Año III, nº 18. Buenos Aires, abril 1948, p. 12.
- Poesía inglesa contemporánea*, en *Cabalgata*. Año III, nº 18. Buenos Aires, abril 1948, pp. 12-13.
- El camino del El Dorado*, por Arturo Uslar Pietri, en *Cabalgata*. Año III, nº 18. Buenos Aires, abril 1948, p. 13.
- El hombre más dinámico del mundo*, por Damon Runyon, en *Cabalgata*. Año III, nº 18. Buenos Aires, abril 1948, p. 13.
- Notas sobre la novela contemporánea*, en *Realidad*. Nº 8, año II. Buenos Aires, marzo-abril 1948, pp. 240-246.
- Muerte de Antonin Artaud*, en *Sur*. Nº 163. Buenos Aires, mayo de 1948, pp. 80-82.
- Graham Greene: 'The heart of the matter'*, en *Realidad*. Año 3, nº 13. Buenos Aires, enero-febrero 1949, pp. 107-112.

Leopoldo Marechal: Adán Buenosaires, en *Realidad. Revista de Ideas*. Año III, nº 14.

Buenos Aires, marzo-abril de 1949, pp. 232-238.

Un cadáver viviente, en *Realidad*. Año III, nº 15. Buenos Aires, mayo-junio 1949, pp.

349-350.

Irracionalismo y eficacia, en *Realidad*. Nº 17-18, vol VI, año III. Buenos Aires, sep-

tiembre diciembre 1949, pp. 250-259.

Octavio Paz: Libertad bajo palabra, en *Sur*. Nº 182. Buenos Aires, diciembre 1949, pp.

93-95.

Situación de la novela, en *Cuadernos Americanos*. Nº 4. México, julio-agosto 1950, pp.

223-243.

Para una poética, en *La Torre*. Año II, nº 7. Puerto Rico, julio-septiembre 1954, pp.

121-138.

Algunos aspectos del cuento, en *Casa de las Américas*. Nº 15-16. La Habana, 1962-

1963, pp. 3-14.

Reunión, en *El escarabajo de oro*. Año 6, nº 26-27. Buenos Aires, febrero 1965, pp. 2-

17.

Algunos aspectos del cuento, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 255. Madrid,

marzo 1971, pp. 403-416.

Literatura en la revolución y revolución en la literatura, en *Marcha*. Montevideo, enero

1979.

Recordación de Don Ezequiel, en *Casa de las Américas*. Nº 121. La Habana, julio-

agosto 1980, pp. 66-68.

Translate, traduire, tradurre: traducir, en *Proa*. Nº 17, Tercera Época. Buenos Aires, Editorial Proa,

mayo/junio 1995, pp. 35-37.

Entrevistas, documentos y correspondencia:

CORTÁZAR, Julio. *Carta a Roberto Fernández Retamar*, en *Casa de las Américas*.

Edición dedicada a Julio Cortázar. Nº 145-146. La Habana, Julio-Octubre 1984, p. 18.

_____. *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*. Montevideo, Biblioteca Marcha, 1987.

_____. *Cartas*. Vol. 1: 1937-1963. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

CASTRO-KLARÉN, Sara (entrevista). *Julio Cortázar, lector. Conversaciones con Julio Cortázar*, en *Cuadernos hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, oct- dic, 1980, pp. 11-36.

COLOMINAS, Norberto y SORIANO, Oswaldo (entrevista). *Julio Cortázar: "Lo fantástico incluye y necesita la realidad"*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 789-793.

DOMÍNGUEZ, Mignon. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar. 1939-1945*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998 [1992].

FERÁNDEZ RETAMAR, Roberto (director). *Casa de las Américas: edición dedicada a Julio Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Nuestra América, 2004 [1984].

GARCÍA FLORES, Margarita (entrevista). *Siete respuestas de Julio Cortázar*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], 706-710.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (entrevista). *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Julio Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1986 [1978].

- HARSS, Luis (entrevista). *Cortázar, o la cachetada metafísica*, en *Los Nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1981 [1966], pp. 252-300.
- HERNÁNDEZ, Ana María (entrevista). *Conversaciones con Julio Cortázar*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 728-735.
- MONTERO, Rosa (entrevista). *El camino de Damasco de Julio Cortázar*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp.794-799.
- PICÓN-GARFIELD, Evelyn (entrevista). *Cortázar por Cortázar*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 778-789.
- PREGO GADEA, Omar (entrevista). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara, 1997 [1985].
- _____. *O fascínio das palavras. Entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora. 1991 [1985].
- WEIS, Jason (entrevista). *Julio Cortázar por Jason Weis* [1983], en *Confesiones de escritores*. Buenos Aires, El Ateneo, 1995.

Bibliografía crítica sobre Cortázar:

Libros:

- AA. VV. *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas, 1972.

- AA. VV. *Revista Iberoamericana*. Vol. 39, nº 84-85. Pennsylvania, julio-diciembre 1973.
- AA. VV. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Julio Cortázar*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980.
- AA. VV. *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.
- AA. VV. *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.
- AA. VV. *The final island. The fiction of Julio Cortázar*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1978.
- AA. VV. *Cortázar. Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba."* Buenos Aires, El Arca, 1995.
- AA. VV. *Cortázar, 1994: estudios críticos*. Buenos Aires, Academia del sur, 1997.
- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- _____. *En busca del unicornio: los cuentos fantásticos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- AMÍCOLA, José. *Sobre Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Escuela, 1969.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião enalacrado*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- ASTARITA, Gaspar J. *Cortázar en Chivilcoy [1939-1944]*. Chivilcoy, Grafer, 1997.
- CÓCARO, Nicolás, NORIEGA, Cecilia & CLEMENTI, Pío. *El joven Cortázar*. Buenos Aires, Ediciones del Saber, 1993.
- CORREAS, Jaime. *Cortázar, profesor universitario. Su paso por la universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires, Aguilar, 2004.
- COUSTÉ, Alberto. *Julio Cortázar*. Barcelona, Océano, 2001.

- CURUTCHET, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid, Editora Nacional, 1972.
- DE SOLA, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.
- GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- LASTRA, Pedro (editor). *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981.
- MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1982.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: Uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- PICÓN-GARFIELD, Evelyn. *¿Es Cortázar un Surrealista?* Madrid, Gredos, 1975.
- _____. *Julio Cortázar*. New York, Ungar, 1975.
- ORTIZ, Carmen. *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1994.
- REIN, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*. Buenos Aires, Ediciones de Crisis, 1974.
- SCHOLZ, Laszlo. *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977.
- SHAFER, José P. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires, Nuevo Hacer, 1996.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires, Noé, 1973.

TIRRI, Néstor y VINOCUR DE TIRRI, Sara (Recopiladores). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

WOLFF, Jorge H. Julio Cortázar. *A viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Minotauro, 1997 [1994].

ULLA, Noemí. *La insurrección literaria: de lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1996.

Artículos y capítulos:

AGUIRRE, Elvira. *Libertad condicional o problema de la subjetividad en la obra de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, pp. 123-135.

AINSA, Fernando. *Las dos orillas de Julio Cortázar*, en *Revista Iberoamericana*. Vol. 39, nº 84-85. Pennsylvania, jul-dic 1973. pp. 425-456.

_____. *Los signos duales de la muerte. Diacronía, rito y sacrificio en "La noche boca arriba" de Julio Cortázar*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba."* Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 31-43.

ALAZRAKI, Jaime. *Homos Sapiens vs. Homo Ludens en tres cuentos de Cortázar*, en *Revista Iberoamericana*. Vol. 39, nº 84-85. Pennsylvania, jul-dic 1973. pp. 611-624.

_____. *Doubles, bridges and quest of identity: 'Lejana' revisited*, en *The final island. The fiction of Julio Cortázar*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1978, pp. 73-83.

- _____. *Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos*, en *Revista Iberoamericana*. Nº 110-111. Pennsylvania, 1980, pp. 259-297.
- ALIAU, Magdalena. "Las ménades": *transmutación del arte*, en *Cortázar, 1994: estudios críticos: Actas de las Jornadas de homenaje a Julio Cortázar*. Buenos Aires, Academia del Sur, 1997, pp. 19-24.
- ALVARADO, Leonel. *Cacería interior: hacia la disolución del personaje*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba."* Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 45-53.
- AMÍCOLA, José. "La noche boca arriba" como *encrucijada literaria*, en *Revista Iberoamericana*. Nº 180. Pennsylvania, jul-sep 1997, pp. 459-466.
- _____. *Cortázar: 'The smiler with the knife under the cloak'*, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica*. Año 4, nº 7. La Plata, 2000, pp. 169-185.
- ANDREU, Jean. *El primer aquelarre de Julio Cortázar*, en *Caravelle*. Nº 31. Tolouse, Presses de Maurice Espic, 1978, pp. 179-180.
- _____. *La 'Bruja' nuclear de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, pp. 59-66.
- ARANCIBIA, Blanca E. de. *El mito del Minotauro en Yourcenar, Borges y Cortázar*, en *Revista de Literaturas Modernas*. Nº 26. Mendoza, 1993, pp. 133-144.
- AROSTEGUI, María Cristina. *La noche boca arriba, una búsqueda de otro cielo*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba."* Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 19-29.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Escorpionagem: o que vai na valise*, en *CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993 [1974].

- _____ . *A destruição arriscada*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 779-827.
- AVELLANEDA, Andrés. *Cortázar. Los años de Bestiario*, en *El Habla de la ideología*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pp. 93-127.
- BARRENECHEA, Ana María. *Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela*, en *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a la literatura Argentina: los últimos cuarenta años*. Nº 125. Pennsylvania, oct-dic 1983, pp. 809-828.
- BENNETT, Maurice J. *A dialogue of gazes: metamorphosis and epiphany in Julio Cortázar 'Axolotl'*, en *Twentieth-Century Spanish American literature since 1960*. New York, Graland Publishing, 1997, pp. 109-114.
- BERNARD, Margherita. *Análisis de un cuento de Julio Cortázar: 'Circe'*, en *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. Nº 2. Milán, 1984, pp. 108-112.
- BERNÁRDEZ, Aurora. *Los inéditos de Julio Cortázar*, en *Diario La Nación*. Buenos Aires, julio 2, 1995.
- BOCAZ, Luis. *Los Reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar*, en *Homenaje a Julio Cortázar*. New York, Las Américas, 1972, pp. 445-455.
- BRASCA, Raúl Armando. *Un laberinto lleno de luz*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba"*. Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 107-115.
- CABRERO, María del Carmen. *Julio Cortázar, 'Los reyes': de cómo era la literatura de Cortázar antes de ser Cortázar [siendo que ya lo era]*, en *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 415-424.
- CAMPOS, Haroldo de. *Para llegar a Julio Cortázar*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. XV-XXII.

- CAMPRA, Rosalía. *Fantasma, ¿Estás?*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986. pp. 213-223.
- CARMOSINO, Roger B. *Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, pp. 137-150.
- CASTILLO, Abelardo. *Julio Cortázar: Las armas secretas*, en *El Grillo de papel*. Nº 2, año 1. Buenos Aires, diciembre 1959, pp. 19-20.
- CASTRO-KLARÉN, Sara. *De la transgresión a lo fantástico en Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, pp. 181-190.
- _____. *Rayuela: los contextos*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela* (Edición Crítica). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 639-649.
- CELLA, Susana. *El artista como crítico*, en *Espacios de crítica y producción*. Nº 14. Buenos Aires, agosto 1994, pp. 27-29.
- COLLAZOS, Oscar. *La encrucijada del lenguaje*, en CORTÁZAR, Julio. *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*. Montevideo, Biblioteca Marcha, 1987, pp. 79-104.
- CONCHA, Jaime. *Criticando Rayuela*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 735-750.
- COYETTE, Susana y DI SARLI, Elena. *Minotauro, vértice de las relaciones de poder absoluto*, en *Cortázar, 1994. Estudios críticos*. Buenos Aires, Ediciones Academia del Sur, 1994, pp. 73-82.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José. *Entre decir y hacer, Julio Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 541. Madrid, julio-agosto 1995. pp. 171-190.

- _____. *Julio Cortázar, lector de John Keats*, en *Cuadernos Hispanoamérica* nos. Nº 555. Madrid, sep. 1996, pp. 114-123.
- CSEP, Attila. "Rayuela" y el budismo zen, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980, pp. 456-462.
- DAZA BRAVO, Rafael. *Oliveira el oscuro. Una aproximación al capítulo 36 de Rayuela a través de Heráclito*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 525. Madrid, marzo 1994, pp. 83-90.
- DEL BARCO, Pablo. *Muerte como naturaleza (sobre tres narraciones de Julio Cortázar)*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980, pp. 328-332.
- DE DIEGO, José Luis. *¿Por qué Cortázar?*, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica*. Año 4, nº 7. La Plata, 2000, pp. 155-158.
- DEVOTO, Daniel. *Julio Cortázar: Los Reyes*, en *Realidad*. Nº 17-18, vol. VI, año III. Buenos Aires, septiembre-diciembre, 1949, pp. 319-321.
- DI GERÓNIMO, Miriam. "Axolotl" de Julio Cortázar como exponente del cuento de doble trama, en *CILHA. Revista del centro interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Año 2, nº 2-3. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 2001, pp. 141-160.
- DOMÍNGUEZ, Mignon. *La transparencia interior en cuentos de Clarice Lispector y Julio Cortázar*, en *Coloquio internacional de literatura comparada "El cuento": Homenaje a María Teresa Maiorana*. Buenos Aires, U.C.A., 1995. pp. 39-44.
- EYZAGUIRRE, Luis. *Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol I. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, pp. 177-184.

- FERNÁNDEZ MARCH, Sara Beatriz. *Las dimensiones o planos de la realidad en "Lejana"*, en *Actas de la jornada de estudios de la obra de Julio Cortázar*. Buenos Aires, 1995, pp. 33-38.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Francisco. *El canal del Axolotl*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 555. Madrid, 1980, pp. 43-49.
- FILER, Malva E. *Las transformaciones del yo*, en GIACOMAN, Helmy F (editor). *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas, 1972, pp. 195-206.
- FONTMARTY, Francis. *Xolotl, mexolotl, axolotl: una metamorfosis recreativa*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, pp. 79-88.
- GARCÍA MORENO, Laura. *Cuerpos interrogantes: la mirada en 'El búfalo' de Clarice Lispector y 'Axolotl' de Julio Cortázar*, en *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*. Año 6, n° 20-21. San Juan de Puerto Rico, abr-set 2001. pp. 309-329.
- GEORGESCU, Paul Alexandru. *Ocho tipos de ciframiento y desciframiento en la obra de Julio Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 525. Madrid, marzo 1994. pp. 69-81.
- GERTEL, Zunilda. *"La noche boca arriba", disyunción de la identidad*, en LASTRA, Pedro (editor). *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981, pp. 286-319.
- GIOFFRE, Marcelo Ángel. *Un análisis del cuento 'La noche boca arriba'*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba."* Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 65-75.

- GOLOBOFF, Mario. *Cortázar revisitado*, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica*. Año 4, nº 7. La Plata, 2000, pp. 159-168.
- _____. *Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar*, en SAÍTTA, Sylvia (directora del volumen). *El oficio se afirma*, en JITRIK, Noé (director). *Historia crítica de la literatura Argentina*. Tomo 9. Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 277-304.
- GONZÁLEZ, Eduardo G. *Hacia Cortázar, a partir de Borges*, en *Revista Iberoamericana*. Vol. 39, nº 84-85. Pennsylvania, jul-dic 1973. pp. 503-520.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Los Reyes: Cortázar y su mitología de la escritura*, en LASTRA, Pedro (editor). *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981, pp. 64-78.
- GUIERRA CUNNINGHAM, Lucía. *Homenaje a una joven bruja: la escritura de la memoria y el espectáculo erótico*, en *Revista de estudios hispanos*. Año 24, nº 2. San Juan, 1997, pp. 111-122.
- GYURKO, Lanin A. *La fantasía como emancipación y como tiranía en tres cuentos de Cortázar*, en *Revista Iberoamericana*. Nº 91. Pennsylvania, Universidad de Pittsburg, abril-junio de 1975, pp. 219-236.
- HARTMAN, Joan. *La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar*, en *Homenaje a Julio Cortázar*. New York, Las Américas, 1972, pp. 341-350.
- HECKER, Liliana. *Polémica con Julio Cortázar. Exilio y literatura*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 517-519. Madrid, julio-septiembre 1993, pp. 590-595.
- HERNÁNDEZ, Ana María. *Vampires and vampiresses: a reading of 62*, en *The final island. The fiction of Julio Cortázar*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1978, pp. 109-114.

- _____. *Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar*, en LASTRA, Pedro (editor). *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981, pp. 79-96.
- JITRIK, Noé. *Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en Bestiario de Julio Cortázar*, en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 13-30.
- _____. *Cortázar y Paz*, en *Espacios de crítica y producción*. Nº 14. Buenos Aires, agosto 1994, pp. 20-22.
- KOHAN, Martín. *Relato de dos mundos*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba"*. Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 77-82.
- LAGMANOVICH, David. *Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar*, en *Hispanamérica. Revista de literatura*. Año I, nº 1. Maryland, julio 1972, pp. 5-15.
- LANGOWSKI, Gerald J. *Una anti-novela surrealista (Julio Cortázar, Rayuela, 1963)*, en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid, Editorial Gredos, 1982, pp. 132-152.
- LAVAUD, Eliane. *Acercamiento a 'Lejana' de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, pp. 67-77.
- LEZAMA LIMA, José. *Cortázar y el comienzo de la otra novela*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 710-719.
- LOPÉZ, Teresa. *Música y mitología en un cuento de Julio Cortázar: 'Las ménades'*, en *II Coloquio Internacional de Literatura Comparada*. Buenos Aires, Universidad Católica, octubre de 1995, pp. 133-137.

- LUCERO ONTIVEROS, Dolly María. *Julio Cortázar, un mendocino ocasional a través de su "Imagen de John Keats"*, en *Piedra y canto*. N° 4. Mendoza, 1996, pp. 159-168.
- LUENGO, Ana y MEYER-MINNEMAN, Klaus. *(Des)enmascaramiento de 'Las mé- nades' y 'La escuela de noche' de Julio Cortázar*, en *Hispanamérica. Revista de literatura*. N° 98. Maryland, 2004. pp. 19-36.
- MALINOW, Inés. *'Axolotl' de Julio Cortázar y 'Les poissons' de R. Queneau*, en *Cortázar, 1994: estudios críticos: Actas de las Jornadas de homenaje a Julio Cortázar*. Buenos Aires, Academia del Sur, 1997, pp. 177-179.
- MATAMORO, Blas. *Apuntes cortazarianos*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 525. Madrid, marzo 1994, pp. 53-67.
- MESA GANCEDO, Daniel. *Prolegómenos para una relectura de Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 546. Madrid, dic 1995, pp. 135-140.
- MONTALDO, Graciela. *Contextos de producción*, en CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], pp. 583-596.
- MORELLO-FROSCH, Martha. *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar*, en GIACOMAN, Helmy F. (editor). *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas, 1972. pp. 329-338.
- _____. *La tiranía de orden en los cuentos de Julio Cortázar*, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973, pp. 165-177.
- MÜLLER DE INDA, Cilly. *El aspecto verbal: referente de la dimensión mágica*, en *Cuadernos de Literatura*. N° 7. Resistencia, 1996, pp. 27-40.

- PAGÉS LARRAYA, Antonio. *Perspectivas de Axolotl, cuento de Julio Cortázar*, en *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas, 1972, pp. 457-480.
- PAGLIERO, Fabián. *El espacio de la otredad en dos cuentos de Julio Cortázar*, en *Cortázar, 1994. Estudios críticos*. Buenos Aires, Ediciones Academia del Sur, 1994, pp. 191-198.
- PLANELLS, Antonio. *Comunicación por metamorfosis: 'Axolotl', de Julio Cortázar*, en *Anales de literatura hispanoamericana*. N° 5. Madrid, Artes Gráficas Benzal, 1976, pp. 291-301.
- _____. *Narración y música en 'Las Ménades' de Julio Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980, pp. 609-614.
- PERKOSKI, Norberto. *Duas visões do duplo; Maupassant e Cortazar*, em *Letras Hoje*. Vol. 28, n° 3. Porto Alegre, EdIPUCRS, setembro 1993, pp. 73- 85.
- POZZI, Edna. *Lenguaje y creación: 'La noche boca arriba' de Julio Cortázar*, en *Cortázar, 1994: estudios críticos: Actas de las Jornadas de homenaje a Julio Cortázar*. Buenos Aires, Academia del Sur, 1994, pp. 225-231.
- PREGO GADEA, Omar. *Julio Cortázar, entre la revolución y el mito*, en *Cortázar, Julio. Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987, pp. 202-231.
- PRECHT, Raoul. *Rito y juego: dos isotopías en un relato de Julio Cortázar*, en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986. pp. 135-145.
- PRIETO, Julio. *"Malas escrituras" rioplatenses: Macedonio y Cortázar*, en *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández*

- y Felisberto Hernández. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2002, pp. 240-245.
- PUCCIARELLI DE COLANTONIO, Graciela. *Los símbolos de la culpa en "Cartas de mamá"*, en *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica de Buenos Aires*. N° XIX-XX. Buenos Aires, mayo 1988, pp. 79-90.
- QUIROGA CLERIGO, Manuel. *Los relatos: ese universo... de Julio Cortázar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980. pp. 379-391.
- RAMA, Ángel. *Julio Cortázar, constructor del futuro*, en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1995, pp. 183-193.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José María. *A vueltas con Keats, Cortázar y la antigüedad clásica*, en *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*. Año 4, n° 13. San Juan de Puerto Rico, jul-set 1999, pp. 587-616.
- ROMANO, Eduardo. *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980. pp. 106-138.
- RUIZ, Horacio Eduardo. *El expresionismo cinematográfico: 'La noche boca arriba' de Julio Cortázar*, en *Cortázar, 1994: estudios críticos: Actas de las Jornadas de homenaje a Julio Cortázar*. Buenos Aires, Academia del Sur, 1994. pp. 259-265.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María. *Una relación entre la vanguardia poética de América hispánica y la nueva novela: Oliverio Girondo y Julio Cortázar*, en *Letras de Buenos Aires*. Año 16, n° 33. Buenos Aires, marzo 1996, pp. 41-50.

- SARACHO, José María. *Cómo despertar de 'La noche boca arriba'*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba."* Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 117-127.
- SARLO, Beatriz. *Una literatura de pasajes*, en *Espacios de crítica y producción*. N° 14. Buenos Aires, agosto 1994, pp. 16-18.
- SERRA, Edelweis. *Conjunción de realidad y fantasía en 'La noche boca arriba'*, en *Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Michigan, Michigan State University, 1975, pp. 121-127.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de El perseguidor, de Julio Cortázar*, en *Homenaje a Julio Cortázar*. New York, Las Américas, 1972, pp. 427-444.
- _____. *Los ensayos de Julio Cortázar: pasos hacia su poética*, en *Revista Iberoamericana*. N°84-85. Pennsylvania, julio-diciembre 1973, pp. 657-666.
- _____. *Pursuers*, en *The final island. The fiction of Julio Cortázar*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1978, pp. 159-167.
- _____. *Julio Cortázar ante la literatura y la historia*, en CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica /3*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pp. 09-23.
- _____. *Cortázar, necesario*, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica*. Año 4, n° 7. La Plata, 2000, pp. 187-196.
- SPERANZA, Graciela. *Cortázar y Borges: una vindicación del diálogo*, en *Espacios de crítica y producción*. N° 14. Buenos Aires, agosto 1994, pp. 23-26.
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. *La literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio Cortázar*, en BARRENECHEA, Ana María y SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. *La literatura fantástica en Argentina*. México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 73-94.

- TAYLOR, Martin C. *Los Reyes de Julio Cortázar: el Minotauro redimido*, en *Revista Iberoamericana*. Vol. 39, nº 84-85. Pennsylvania, jul-dic 1973, pp. 537-556.
- TRENTI ROCAMORA, José Luis. *Cuando firmó J. Florencio Cortázar antes que Julio Denis*, en *Letras de Buenos Aires*. Año 20, nº 45. Buenos Aires, mar 2000. pp. 46-51.
- VASQUEZ BIGI, Ángel Manuel. Temperamento y polaridad en los personajes de Julio Cortázar, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980. pp. 293-318.
- VIDAL, Hernán. "Axolotl" y el deseo de morir, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 364-366. Madrid, Ediciones Mundo Hispano, 1980. pp. 398-406.
- WIEDE, Guillermo. *El laberinto de la soledad*, en *Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba"*. Buenos Aires, El Arca, 1995, pp. 83-89.
- YURKIEVICH, Saúl. *Un encuentro del hombre con su reino*, en CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica / I*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 15-30.
- _____. *Julio Cortázar: su sístole y su diástole*, en *Espacios de crítica y producción*. Nº 14. Buenos Aires, agosto 1994, pp. 30-33.

Bibliografía general:

- AGUIRRE, Raúl Gustavo. *Poesía francesa del siglo XIX: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, BOVESPA-BM&F, 1992.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Otredad*, en *Alba de América. Revista literaria*. Vol 13, nº 24-25. Montevideo, Editorial Graffiti, julio 1995, pp. 57-66.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*, en *Obras Completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. pp. 13-19.
- _____. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, en *Obras Completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. pp. 5-10.
- ARACIL, Alfredo & RODRIGUEZ, Delfin. *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, Ediciones ISTMO, 1982.
- ARENAS, Braulio. *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, en HUIDOBRO, Vicente. *Obras Completas*. Tomo I. Santiago de Chile, Editora Zig-Zag, 1964 [1966], pp. 15-42.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- AZCUY, Eduardo A. *Rimbaud. La rebelión fundamental*. Buenos Aires, Ediciones Reino Unido, 1991.
- BARRENECHEA, Ana María y SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. *La literatura fantástica en Argentina*. México, Imprenta Universitaria, 1957.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004 [1979].
- BELLINI, Giuseppe. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969 [1966].

- BIANCHI, Carlos. *Antropofagia: cosa de bárbaros. Del rito y del hambre*, en JITRIK, Noé. *Las maravillas de lo real. Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras, 2000. pp. 207-213.
- BLANCO AMOR, José. *El final del boom literario y otros temas*. Buenos Aires, Ediciones Cervantes, 1976.
- BLONDEL, Charles. *L'âme primitive d'après Lévy-Bruhl*. París, Libraire Armand Colin, 1928.
- _____. *La surnaturelle et la nature dans la mentalité primitive, d'après M Lévy-Bruhl*, en *Revue de Métaphysique et de Morale*. N° 4. año 39. París, octubre-décembre 1932, pp. 539-567.
- _____. *La mythologie primitive, d'après M Lévy-Bruhl*, en *Revue de Méta physique et de Morale*. N° 3. año 43. París, Juillet 1936, pp. 465-486.
- _____. *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs d'après m. Lévy-Bruhl*, en *Revue de Métaphysique et de Morale*. N° 2. año 46. París, Avril 1939, pp. 263-281.
- BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991 [1973].
- BOAS, Franz. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1964 [1911].
- BONNEFOY, Yves. *Rimbaud por sí mismo. Ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*, en *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer Editor, 1928. pp. 163-183.
- _____. *El arte narrativo y la magia*, en *Sur*. N° 5, año III. Buenos Aires, 1932, pp. 172-179.

- _____. *El arte narrativo e la magia*, en *Discusión*. Madrid, Alianza, 1998 [1932], pp. 102-119.
- _____. *El escritor argentino y la tradición*, en *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 [1932], pp. 188-203.
- _____. *Pierre Menard, autor del Quijote*, en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1996 [1941], pp. 47-66.
- _____. *La casa de Asterión*, en *Los anales de Buenos Aires*. Nº 15-16. Buenos Aires, mayo-junio 1947, pp. 47-48.
- _____. *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 [1988].
- BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta, 2001 [1924 y 1930].
- _____. *Diccionario del surrealismo*. Buenos Aires, Ediciones Reglón, 1987 [1938].
- BRAVO, Victor. *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*. Caracas, Talleres de Arauco Ediciones, 1988.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1997 [1974].
- CAILLOIS, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. *Prólogo* en ANDRADE, Oswald. *Obra Escogida*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981. pp. IX-XLI.
- _____. *Da razão antropofágica: diálogo da diferença na cultura brasileira*, en *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992. pp. 231-255.

- _____. *A evolução da crítica oswaldiana*, en *Literatura e sociedade*. Nº 6. São Paulo, 2001-2002, pp. 47-55.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, en *Literatura e sociedade*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 2000 [1972]. pp. 109-138.
- CANFIELD, Marta L. *Transformación del sitio: verosimilitud y sacralización de la selva*, en QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1993], pp. 1360-1378.
- CANTONI, Remo. *El pensamiento de los primitivos*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1974.
- CARPENTIER, Alejo. *Prólogo*, en *El reino de este mundo*, en *Obras Completas*. México, Siglo XXI, 1991 [1949], pp. 13-18.
- CARPENTIER, Alejo. *De lo real maravilloso americano*, en *Tientos y diferencias*. Montevideo, Editorial Arca, 1967, pp. 103-121.
- CARRE, Jean-Marie. *Vida de Rimbaud*. Buenos Aires, Editorial Pléyade, 1974.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. París, Gallimard, 1950.
- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945 [1944].
- _____. *Mito y lenguaje*. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva Visión, 1959.
- _____. *Filosofía de las formas simbólicas*. 3 Tomos. México, Fondo de Cultura Económica, 1971 [1923 y 1964].
- CASTELPOGGI, Atilio Jorge. *El poeta narrador. Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires, Prueba de Galera Ediciones, 1998.

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro; José Olympio Editora, 1992 [1920].
- CHIAMPI, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela latinoamericana*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- _____. *Fundadores da modernidade*. São Paulo, Ática, 1991.
- CONSTANTIN, María Teresa & WECHSLER, Diana Beatriz. *Los Surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires, Longseller, 2005.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*. Madrid, Gredos, 2000.
- DEBRAY, Régis, *El arcaísmo posmoderno*. Buenos Aires, Manantial, 1996.
- DE SOLA, Graciela. *Proyecciones del surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- DE TORRE, Guillermo. *Historia de de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- _____. *Qué es el superrealismo*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1959 [1955].
- Diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid, Álvarez Hermanos Impresores, 1887.
- Diccionario de la mitología universal y de los cultos primitivos*. Buenos Aires, Editorial Mundi, 1963.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

- Diccionario de las lenguas españolas y alemanas*. Barcelona, Editorial Heder, 1971 [1953].
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1974.
- DONOSO, José. *Historia personal del "boom"*. Buenos Aires, Alfaguara, 1998 [1972].
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Las aporías de la vanguardia*, en *Sur*. N° 285. Buenos Aires, noviembre-diciembre 1963, pp. 1-23.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, 1982 [1949].
- EZQUERRO, Milagros. *Los temas y la escritura quiroguianos*, en QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1993], pp. 1379-1414.
- FASSIO, Juan Esteban. *Prólogo*, en JARRY, Alfred. *Ubú Roy*. Buenos Aires, Mino tauro, 1957, pp. 5-17.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1998 [1972].
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana*, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santa Fé de Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 156-158.
- _____. *Calibán*, en *Para el perfil definitivo del hombre*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995 [1981].
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Editorial Ariel, 2004.
- FONDANE, Benjamín. *Levy-Brühl*, en *Sur*. N° 57, Junio 1939. pp. 65-75.

- FORD, Aníbal y ROMANO, Eduardo. *Literatura y mito*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *Los Anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1999].
- FOWLIE, Wallace. *Age of Surrealism*. Bloomington, Indiana University Press, 1972.
- FRANK, Edgar. *Gauguin*. París, Ferdinand Hazan, 1949.
- FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1890].
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro* [1919], en *Obras Completas* (Trad. López Ballesteros). Tomo III. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1981, pp. 2483-2505.
- _____. *Psicología de las masas y análisis del yo* [1921], en *Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003, pp. 63-136.
- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991 [1957].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001 [1990].
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. *Arte y pensamiento en el siglo XX*. Buenos Aires, EU-DEBA, 1973.
- GIORDANO, Carlos Rafael, ROMANO, Eduardo & Horacio Jorge BECCO. *El 40*. Buenos Aires, Editores dos, 1969.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico*, en *Revista Iberoamericana*. N° 86. Pennsylvania, Universidad de Pittisburgh, enero-marzo 1974, pp. 09-63.
- GONZÁLEZ, Horacio. *El 'boom': rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina*, en DRUCAROFF, Elsa (directora del volumen). *La narración gana*

- la partida*, en JITRIK, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol 11. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 405-429.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires, Paidós, 2005 [1951].
- HARRIS, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. México, Siglo XXI, 1985 [1968].
- HARRIS, Marvin. *Caníbales y reyes. Los orígenes de las culturas*. Madrid, Alianza, 1996 [1977].
- JAMESON, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989 [1981].
- JITRIK, Noé. *Notas sobre la vanguardia latinoamericana*, en *La vibración del presente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987 [1982], pp. 60-78.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos, 1981 [1969].
- LANGOWSKI, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid, Editorial Gredos, 1982.
- LEÓN-PORTLLA, Miguel. *Literatura del México Antiguo. Los textos en lengua Nahuatl*. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- LEVY-BRUHL, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1944 [1922].
- _____. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Buenos Aires, Lautaro, 1947 [1910].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós, 1995 [1958].
- _____. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. México, Siglo XXI, 1987 [1961].

- _____. Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura económica, 1975 [1962].
- LOPEZ, José Francisco. *Filología, etimología y filosofía de las palabras griegas de la lengua castellana*. Buenos Aires, Imprenta del "Provenir", 1883.
- MANNERING, Douglas. *La vida y obras de Gauguin*. Italia, Kliczkowski Publisher, 1997 [1994].
- MAUPASSANT, Guy de. *El Horla*, en *Obras completas*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1960. pp. 399-415.
- MELIÁN LAFINUR, Álvaro. *El romanticismo literario*. Buenos Aires, Columba, 1954.
- MENTON, Seymour. *Asturias, Carpentier y Yáñez: paralelismos y divergencias*, en *Revista Iberoamericana*. Nº 67. Pennsylvania, Universidad de Pittisburgh, enero-abril 1969, pp. 31-52.
- MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1993 [1989].
- MOCEGA-GONZÁLEZ. Esther P. "El reino de este mundo" de Alejo Carpentier, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº322-323. Madrid, abril-mayo 1977, pp. 219-239.
- MODERN, Rodolfo. *Franz Kafka. Una búsqueda sin salida*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.
- MONLAY, Pedro Felipe. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Imprenta y estereotipa de Aribau, 1881.
- MONTAIGNE, Miguel Eyquem de. *Ensayos Completos*. Tomo I, Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1984 [1580].
- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1948.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992 [1883].
- NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*, en *Obras Completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. pp. XIII-LII.
- _____. *Antropofagia e vanguarda – acerca do canibalismo literário*, en *Literatura e sociedade*. Nº 6. São Paulo, 2001-2002, pp. 316-327.
- ORTEGA, Julio. *La escritura de la vanguardia*, en *Revista Iberoamericana*. Nº 106-107. Pennsylvania, 1978, pp. 187-197.
- OSORIO, Nelson. *Prólogo*, en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. IX-XXXVIII.
- PALEARI, Antonio. *Los dioses andinos*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Instituto Geográfico Militar, 1988.
- POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964 [1962].
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: Ensayos y Críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973 [1956].
- PRIETO, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- PUPO-WALKER, Enrique. *El cuento hispano americano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973.
- QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1993].

- RAMA, Ángel. *Las dos vanguardias latinoamericanas*, en *Revista Maldoror*. N° 9. Montevideo, nov 1973. pp. 58-64.
- _____. *La narrativa en el conflicto de las culturas*, en ROUQUIÉ, Alain. *Comp. Argentina, Hoy*. México, Siglo XXI, 1982, pp. 249-279.
- _____. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.
- REVERDY, Pierre. *La función poética*. Buenos Aires, Altamar, 1957, pp. 9-22.
- RINCÓN, Carlos. *Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del 'realismo mágico' en Miguel Ángel Asturias*, en ASTURIAS, Miguel Ángel. *Hombres de Maíz*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 695-722.
- REVOL, Enrique Luis. *Pensamiento arcaico y poesía moderna*. Córdoba, Talleres Gráficos de la Universidad Nacional de Córdoba, 1960.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Carnaval, antropofagia, parodia*, en *Revista Iberoamericana*. N° 108-109. Pennsylvania, jul-dic 1979, pp. 401-412.
- ROMANO, Eduardo. *El cuento argentino: 1955-1970*. Buenos Aires, Eudeba, 1986.
- _____. *Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera*, en QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1993], pp. 1305-1339.
- SAID, Edward W. *Beginnings. Intention and method*. New York, Columbia University Press, 1984 [1975].
- SALVADOR, Nélica. *Delimitación y circunstancias*, en FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Edición Crítica. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 349-361.

- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000 [1978].
- _____. *El entrelugar del discurso latinoamericano*, en AMANTE, Adriana & GARRAMUÑO, Florencia. (Selección, traducción y prólogo) *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000. pp. 61-78.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1991].
- SEBBAG, Georges. *El surrealismo. "Hay un hombre cortado en dos en la ventana". 1918-1968*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- SHUMAKER, Wayne. *Literature and the Irrational. A study in anthropological backgrounds*. New Jersey, Prentice-Hall, 1960.
- SPENGLER, Oswald. *La decadencia de occidente. Bosquejo de una filosofía de la historia universal*. Madrid, Calpe, 1926.
- SOLER CAÑAS, Luis. *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México, Siglo XXI, 1991.
- TURNER, Victor W. *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York, Aldine Publishing Company, 1982 [1969].
- UREÑA, Max Henriquez. *Breve historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- USLAR PIETRI, Arturo. *Realismo mágico*, en *Cuarenta ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, pp. 121-126.

VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990 [1986].

WEINBERG, Gregorio. *Prólogo [A la primera edición castellana]*, en LEVY-BRUHL, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1944 [1922]. pp. 5-13.

_____. *Advertencia a la segunda edición castellana*, en LEVY-BRUHL, Lucien. *La Mentalidad Primitiva*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1944 [1922]. pp. 15-20.